

فيكتور هيغو


مقدمة كرومويل

«بيان الرومانتيكية»



Bibliotheca Alexandrina

0013594



نسخة عن الفر
كتور: علي

مُتَقَدِّمَةٌ كَرِيمَةٌ

دار الينابيع

«للطباعة والنشر والتوزيع»

دمشق ص.ب ٦٣٤٨

٥١٣٨٤٦٨ - ٣٣٢٤٩١٤

التوزيع في لبنان:

دار مختارات

ص.ب: ٦٠٢١٦ بيروت (الزلفا)

٨٩٠٣٣٣ - ٨٩٨١٩٤

التوزيع في مصر:

دار الثقافة الجديدة

٣٢ ش «سيري أبو عام» القاهرة

٣٩٢٢٨٨٠

حقوق الطبع محفوظة

١٩٩٤

الإخراج : مي مكارم

العنوان الأصلي للمقدمة :

PREFACE DE CROMOWEL

VICTOR HUGO

La Société d'Éditions Littéraires et Artistiques

Librairie Paul Ollendorff, Paris 1912

السؤال المحير...

تسند عني دراسة الآداب العالمية والنقد الدائر حولها وحدة في جهود الدارسين والمترجمين العرب كي يتمكن القارئ العربي من تكوين فكرة واضحة ومترابطة عن أدب مُغاير لأدبه، وأذواق جمالية مغايرة لذوقه، وإن هي تقاطعت معه، فضلاً عن الأبعاد المعرفية التي قد تنفتح أمامه. وهذا مشروع ضخم يحتاج إلى مؤسسات ثقافية وعلمية ضخمة تضطلع به، وربما كانت الجامعات من أكثرها فعالية. فهل هذا هو الواقع؟ طبعاً: لا؛ لأن الجامعة بمنهجها التدريسي الخاضع لعامل الزمن، لا تستطيع أن تغطي الملامح العامة لمفهوم «الأدب العالمي» ومراحل تطوره عبر التاريخ، إلا تغطية جزئية ومن خلال مقررين يُدرَّسان في فصل دراسي واحد - في أقسام اللغة العربية - هما: «الأدب المقارن» و «ملامح الأدب والنقد في الغرب». ومع أن إمكانات الإفادة من إصدارات دُور النشر في الوطن العربي - في مجال الترجمة والتأليف - قد تتوفّر في حدودها الدنيا، فمن الصعب التعويل عليها؛ فهي - من جهة أولى - غير منظمة، ومراجعتها الخاضعة لاعتبارات النشر

والتسويق غير مرتبطة ببرامج الجامعات العربية من جهة ثانية.

إذاً لأبد، والحال هذه، من مواجهة أزماتى لمسألة «الأدب العالمي» لسنا الآن في موضع بحثها إلا ضمن إطار الهموم التدريسية الناتجة عنها، والتي نودُّ أن نخرج منها بفضيل البحث الجاد عن أقرب الموارد المعرفية القيمة بإخراجنا وإخراج دلائلنا من دائرة الخيرة. ودائرة الخيرة واسعة، لكن سؤالاً واحداً قد يُلخصها: كيف يمكن أن نارس «ملاصيح الأدب والنقد في الغرب» في مقرّر واحد، وكتاب واحد، وعام واحد؟...

يتبين من الكتب المقرّرة¹ على الطلبة في جامعاتنا أن اهتمام المؤلفين مُنصبّ على عصور الآداب الغربية، والتيارات أو المدارس التي ظهرت خلالها.

ولأنّحد وسيلة أخرى أجمع من هذه الطريقة في محاولة الإحاطة بآداب تمتدّ منذ القرن الثامن قبل الميلاد حتى أيامنا الحاضرة. فثمة ثلاثة آلاف عام من تاريخ الحضارة الإنسانية ينحتم على طلابنا الاطلاع عليه في حقلَي الأدب والنقد. وإعداد المدخل أو المختصرات كالكتب التي ذكرناها برؤدهم بفكرة عامة عن ذلك. وتبقى أمامهم مشكلة غياب النصوص القديمة والحديثة، والتي يتعلّق لها أساتذتهم بسعي حثيث لتأمينها ضمن ما تُتيح الظروف العامة والخاصة. ويُساعدهم في سعيهم إعناء مكتبة الجامعة بالمزيد من

1 - هناك في الواقع كتابان أساسيان: (1) - المدخل إلى الأدب الأوروبي، د. فؤاد مرعي، حلب 1972، ويُدرّس في جامعتي حلب وتشرين. (2) - جوالب من الأدب والنقد في الغرب، د. حسام الخطيب، دمشق، ط4، 1990، وقد طوّره الدكتور الخطيب عن كتابه السابق «الأدب الأوروبي، تطوّره ونشأة ملامحه، دمشق 1972، ويُدرّس في جامعتي دمشق والبحث.

أما الكتاب الثالث وعنوانه «مدخل إلى تاريخ الآداب الأوروبية» للدكتور عماد حاتم، منشورات الدار العربية للكتاب، ليبيا - تونس 1979، فهو مرجح غير متوفر بالصورة المطلوبة.

الملاحم والمسرحيات والروايات، وكتب النقد الأجنبي بلغاتها الأصلية، أو بترجمتها العربية.

يبد أن بعض الروائع الأدبية غير متوفّر كـ «الديكاميرون» أو حكايا الليالي العشر للكاتب الإيطالي «بوكاتشيو»، و «غارغانتوا وبثاغريئيل» للكاتب الفرنسي «رايبله»، و «دون كيشوت» للكاتب الإسباني «سرفانتس»، و «الفردوس المفقود» للكاتب الانكليزي «مِلْتون» وغيرها. قد يكون أغلبها مُترجماً إلى اللغة العربية، ونافاً من الأسواق. لذا يتوجّب أن تُعاد طباعة ما هو مُترجم، أو تصويره، أو إعادة ترجمته إذا أمكن، وترجمة غير المترجم. ولا ضير في أن تتعدّد الترجمات بشرط أن تبتدئ كل ترجمة عن نظرة خاصة إلى النصّ المعني.

وهكذا تقع ترجمتنا لمقدمة كرومويل في قائمة الاحتمالات التي من شأنها أن تسبّب ثغرة أو طرفاً من ثغرة من دائرة الحيرة؛ لأنها، في الحقيقة، لا تنطوي على حلّ حاسم لمشكلة دراسة الأدب العالمي وملامح الأدب والنقد في الغرب. وجملة ما قد تحمله من فائدة أنها ستجعل من الأطروحات النقدية التي دافع عنها فيكتور هيجو في ضوء قراءاته لتراثه الأدبي والنقدي، منطلقاً لتحليل بعض ظواهر الأدب والنقد بحسب تسلسلها في مقدمة كرومويل. أي أننا سنتجاوز الترجمة إلى الشرح، وبذلك نستجيب لضرورة هامتين:

(١) - ضرورة توفير نصّ المقدمة كاملاً مع إخضاعه لنظرة منهجية تجعل قراءته واضحة؛ لأن هيجو صبّ أفكاره دفعة واحدة مُطوّراً الأفكار العامة والجزئية على نسقٍ واحد ومستعيناً بذاكرته للاستشهاد بالأمثلة الشعرية، والأسماء والمسرحيات، والمواقف، والشخصيات، ممّا يعرقل ذهن المتّبع لفكرته التي ينبغي الوصول إليها. على أن إخضاع النصّ المترجم للنظرة المنهجية لا يعني تغيير نسق أفكاره، أو وضع فقره في

مكان فقرة أخرى، ولا يعني التصرف في الترجمة. فما سنقوم به لا يتعدى تقسيم النص إلى عدة أقسام تدل على الموضوعات والقضايا التي يعالجها المؤلف. وقد تقدم لكل قسم، عند اللزوم، إضاءة نقدية أو تاريخية تساهم في جلاء غموضه، أو في التذكير بما يُقارب موضوعه. أما الترجمة فستكون وفيّة للنص الأصلي، لا تعُدّل فيه، ولا تحذف منه شيئاً.

(2) - ضرورة التعليق على استشهادات هيغو الغزيرة، والممتدة تقريباً على مجمل تاريخ الأدب الأوروبي، بدءاً بالعصر اليوناني وانتهاءً بأواخر القرن الثامن عشر، وبدايات القرن التاسع عشر. وليست الغاية من التعليق على هذه الاستشهادات تضخيم الحواشي، وتطويلها لتحل محل النص، أو لتُذيل به. وربما أدى التعليق إلى ذلك دون أن ندري. لكننا، بطبيعة الحال، لن نترك الحواشي تتحكم بضرورة النص، بل .. على العكس - سنوظفها لإظهار هذه السيرة، حيث يبدو النص جزءاً من تاريخ الأدب، والنقد الأوروبيين، لا مجرد مقدمة لمسرحية. ومن ثم نأمل أن نصل إلى دراسة مُرتبة تتخلّى عن العرض التاريخي للروائع الأدبية ومضامينها، وتسيرها سيراً نقدياً يجمع بين تكثيف الأفكار وتعميق روابطها الجمالية داخل النص، وخارجيه في المحيط الثقافي والاجتماعي والتاريخي.

ولئن كان هيغو قد أعطى في مقدمته تفسيراً عن العصور التي مرّ بها الأدب الأوروبي يختلف عن التقسيمات المعروفة في تاريخ هذه الأدب، فإننا سنعمد إلى إبراز الظواهر الأدبية والنقدية التي رسمت كل عصر دون إغفال الخط الصاع. لنطوّر بعضها، واستمراره، والخط الهابط أو المنقطع نتيجة انحسار بعضها الآخر أو تحولها في مسار آخر كما حصل للشكل الملحمي مثلاً. وربما أعدنا النظر في بعض المقولات المعروفة في نظرية

الأدب لتحديد كيفية الانتقال من عصر إلى عصر آخر، ونصيب كل عصر في العصر الذي يليه. فتاريخ الأدب، كما تاريخ الفكر، ليس - في نظرنا - توالي أحداث على خط زمني مستقيم. وعندما يتعلّق الأمر بالأساليب الفنية، والتقنية، لا يُقدّم التسلسل التاريخي فائدة نقدية تذكر بمعزل عن انبعاث العصور قديمها في حديثها، ونهوضها جميعاً بتشيد هذه الظاهرة العظيمة: الأدب. وإن لم يكن لكل عصر ميزاته، وإضافاته على ما سبقه، سمار انحطاطاً في مسار التاريخ. وحتى الانحطاط يحمل بذوراً خاصة تفعل فعلها داخل كيانه الضعيف لتنهض به من جديد.

لقد أسس هيغو نظريته في تاريخ الأدب وجماليته على مبادئ الحركة الرومانتيكية كما سنرى. ونحن نخمن أن فهم هذه المبادئ يتطلب أن تُقارَن بمبادئ التيارات التي سبقتها، ولا سيما الكلاسيكية وما جسدها من مؤلفات أدبية ونقدية. وهكذا سنكون مدعوين منهجياً للعودة من القرن التاسع عشر إلى القرن السابع عشر، ومن ثمة إلى الأدب الأوروبي القديم، اليوناني والروماني بعد المرور بالعصر الوسيط. لذا، وحرصاً منا على تعزيز النظرة النقدية المركّبة، سنتعرّض للمدارس الأدبية بوصفها مقولات جمالية - أسلوبية - تاريخية، تتناقض في أغلب جوانبها، وتتعارض في بعضها الآخر، ولا يمكن - في أيّ حال - من الأحوال - أن تُنبَت عُرى وحداتها عن الأخرى. شأنها شأن تيارات الفلسفة والفكر عامة؛ حيث نجد الأفلاطونية مُنبئة في المسيحية عند الكاتب اللاتيني القديس أوغسطين (354 - 430) الذي عبّر عن تألف الفلسفتين في كتابيه «مدينة الله» و «عن الرحمة». كما نجد المسيحية بعد أفولها مع عصر النهضة، تعود، في بداية القرن التاسع عشر، لتصير قاعة فكرية لزعماء الرومانتيكيين، وعلى رأسهم شاتوبريان، وفيكتور هيغو كما سيمرّ معنا لاحقاً. إنه تفاعل تيارات الفكر واندفاعاته ضمن بحرى التطور المتعدد الجوانب الذي لا يقام فيه انتشار هذا الفكر أو ذاك خلال مرحلة معينة من مراحل التاريخ إلا مظهر

التغير الفاصل بينه وبين ما كان سائداً قبله. ومظهر التغير قد يكون ثورة أو عاملاً هاماً من عواملها، لكن الثورة على الماضي لا تنأى إلا باستيعابه وتمثيل ما أدى إلى جموده، وما يؤدي إلى إعادة إنها ضنه، والمساهمة في ثقافته.

وما يُقال عن التاريخ من هذا المنحى يُقال عن الأدب والفن، حتى إن محاولات الدارسين السابقين هيغو بدأت من بدايات القرن الثامن عشر، لم تخرج، في تفسيرها للتاريخ على حقيقة اختلاف مراحل تطوره وتداخلها في أن معاً. لكن هيغو يختلف عن سابقه في أنه ركز على الأوجه الأدبية لظواهر التاريخ، واستنبت بعض القضايا الهامة المتعلقة بفنون الأدب وأجناسه، وبفن الدراما خاصة. وكان في تفنيده لقواعد الكلاسيكية يسلط الضوء على مفهوم العبقرية بوصفها معياراً جوهرياً من معايير الإبداع الأصيل. إضافة إلى أن مقدمته تفرعت إلى أكثر من اتجاه، وساهمت في إثارة كثير من التساؤلات، وعسى أن يعثر القارئ فيها على إجابات كلية أو جزئية توصل الضوء إلى الزوايا العائنة، أو تنبش المخبوء وتعيده إلى حركة الحياة.

ومع إيماننا بأن ترجمتنا وشرحنا لمقائمة كرومويل ينبغي أن يكونا نبعين كليل البعد عن احتزال فعل القراءة، وقصره على ما يشبه الملخصات التي ولي عنها، فقصارى ما نود بلوغه من عملنا هو أن نضع التساؤلات المذكورة في مكانها الصحيح، وفق منهج محدّد، وبأسلوب عربي سليم وواضح، يعود على من يتناولها بالقراءة والدرس ببعض الفائدة، أو يدله على ما يمكن أن يقرأ من نصوص الأدب الأوربي التي لا تغني عنها المقدمات في أية حال، وكان الله وليّ التوفيق.

فيكتور هيغو وعصره

كان البحث عن جوهر العلاقة بين الكاتب وعصره، ولا يزال، واحداً من أكثر الأسئلة إلحاحاً في تاريخ الأدب والنقد، ومن أكثرها تعقيداً أيضاً. فمن جانب يمكن أن ينحصر الكلام على هذا الموضوع بالفترة التي عاشها الكاتب، ومن جانب آخر قد لا تمثل حياة الكاتب سوى ملمح بسيط من ملامح العصر. وفي هذه الحال لا يكفي السرد التاريخي لحياة الكاتب في جلاء علاقته بعصره التي تتطلب ملاحقة الخطوط التاريخية والفكرية التي تكون نسيج الحركة الاجتماعية العامة. وعصره لا يتحدد بتاريخه ولادته ووفاته؛ فثمة امتدادات سابقة عليهما، ولاحقة لهما، تسهم إسهاماً فعالاً في إدراك ما خضع له من مؤثرات، وما ولدت مؤلفاته من تأثيرات كلية أو جزئية.

والحقيقة أن تطويق الامتدادات المذكورة التي تتخطى الفترة بين 1802 و 1885

- وهذا عمر فيكتور هيغو - أمرٌ معقّد ويحتاج إلى المزيد من التروي وضبط الأحكام، ولاسيّما عندما تتعلّق القضية بكاتب يحمل في داخله تراث مجموعة من العصور كأيٍّ من الكُتّاب العظماء. إلا أننا سنحاول - ونحن نراعي دقّة المنهج - أن نلجأ إلى السمة الغالبة على جملة مؤلّفاته خلال مرحلة معينة من حياته الأدبية أو خلال أكثر من مرحلة. فالمتغيّرات التي طرأت على الواقع السياسي والفكري في أوروبا في النصف الأول من القرن التاسع عشر فعلت فعلها في حياة هيغو الأدبية والفكرية. فاتخذ منها مواقف متباينة، ولكنه بقي ملتزماً على العموم بمبادئ الحركة الرومانتيكية الوليدة التي خطّ مبادئها في مقدّمات مؤلّفاته الأولى: مقدّمة الغنائيات (1822)،² ومقدّمة كرومويل (1827)،³ ومقدّمة الشرقيات (1828).⁴ فإذا كانت المبادئ الأدبية للرومانتيكية معارضة للمثل الجمالية والأسلوبية للمدرسة الكلاسيكية

السائدة في الأدب الأوروبي حتى نهاية القرن الثامن عشر، فإن إرهاباتها كانت تنتش في تربة القرن الثامن عشر نفسه، أي في تربة التمهيد الفلسفي التنويري للثورة الفرنسية. بل إنّ هناك من يُرجع البداية إلى روليه ديكارت (1596 - 1650) مؤسس الفلسفة الحديثة، والأب الروحي للثورة الفرنسية⁵ بوصفها إنجازاً أوروبياً على أوسع نطاق، إذ انطلقت من فرنسا وعادت إليها. فكيف كان ذلك؟

2 - Preface des odes

3 - Preface de cromowel

4 - Preface des orientales

5 - النظر: رسل (برتراند)، حكمة الغرب، ترجمة د. فؤاد زكريا، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ج2، لدا 1983، ص67. وانظر: د. أمين (عثمان) التأمّلات في الفلسفة الأولى لديكارت، تراث الإنسانية، مجلد1، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، بلا تاريخ، ص77.

لقد أدى المنهج الفلسفي لديكارت بانتصاره للحث الحر، وتأييده لسلطة العقل إلى إحياء التراث العقلي الذي صار سبينوزا (1694 - 1778)، وليبنز (1646 - 1716) من أكبر دُعائه في القرن السابع عشر،⁶ وكذلك إلى ولادة الفلسفة التجريبية الانكليزية التي يمثلها لوك (1632 - 1704)، وباركلي (1685 - 1753)، وهيوم (1711 - 1776).⁶

ولم تكن انكلترا مهداً لنمو هذه الفلسفة من باب المصادفة؛ لأن جملة من العوامل توفرت لها وساعدت على انتشارها كإصلاح الديني الذي بسط نطله مع انتشار الفكر الليبرالي البروتستانتي الداعي إلى أن الفرد حرٌّ في تسوية أموره مع الله بالطريقة التي يراها مناسبة، ومع النمو الاقتصادي المترافق مع صعود الطبقات الوسطى وما كانت تحققه من تقدُّم في حركة التجارة وتنشيط رؤوس الأموال. وهكذا برزت الفردية في الميدان الاقتصادي والفلسفي معززة صراع الطبقة الوسطى ضد السلطة المطلقة للملوك، وكان ديكارت أول من عبّر عن النزعة الفردية بمقولته المشهورة: أنا أفكر، إذاً أنا موجود. وعلى ما بين العقلانية الديكارتية ذات الأساس الميتافيزيقي، والبروتستانية، وتطوّر الأفكار الاقتصادية ونمو التجارة من تباعد ظاهري، تبقى ليبرالية القرن السابع عشر هي النظام الأول لهذه التموجات الفكرية المتدفقة في تيار واحد يعارض تيار الطغيان السياسي والديني والاقتصادي والعقلي الموروث من القرون الوسطى.

لكن إذا كانت انكلترا مهتأة للقيام بالثورة، فلماذا قامت الثورة في فرنسا، وفي

⁶ - انظر: حكمة الغرب، نفسه، ص.ص 70 - 139. وانظر: فرجز (آ)، تاريخ الفلاسفة الموضح بالنصوص، (بالفرنسية)، فرناند لاتان، باريس 1966، ص.ص 162 و 175.

القرن التالي، ولم تُقَم فيها؟

قد يبدو في هذا التساؤل شيء من التبسيط. وقسّر المنهج للإجابة على أسئلة لاداعي لها طالما أن الذي حدث حدث وانتهى، وطالما أن الإشكال بجملته وتفصيله لا يمتد إلى فيكتور هيغو بصلة. ومع ذلك تظل إثارتة مشروعة من الزاوية التحليلية التي ينبغي اعتمادها في دراسة تاريخ الفكر. ثم إن العلاقة بينه وبين فيكتور هيغو تستند إلى أكثر من نقطة، وليست الامتدادات التاريخية السابقة لعصره إلا واحدة منها. فمقدمة كرومويل تستقي نموذجها الدرامي الأول - وهو شكسبير - من انكلترا، ومسرحيته نفسها تجسيد درامي لشخصية سياسية انكليزية أيضاً. وفوق ذلك، كان من الطبيعي أن تقود الثورة الصناعية في انكلترا إلى ثورة اجتماعية تقلب النظام الملكي، لأن الحكومات أضحت عقبات حقيقية في سبيل التطور التجاري الحر الذي يتحتم أن تُسنّ له قوانين وأنظمة جديدة. إلا أن الانكليز - كما يرى برتراند رسل⁷ - اختاروا الحل الوسطي لمخلق التوازن بين السلطة الملكية والطبقة التجارية عن طريق البرلمان الذي شجّع التجارة الانكليزية إلى أبعد الحدود على حساب تجارة المستعمرات، ولا سيما في أمريكا والهند. وترافق ذلك مع انتقال السطوة على البحار من هولندا إلى انكلترا،⁸ مما نشط الاقتصاد في الداخل، وخلق توازناً اجتماعياً توسّعت جغرافية انكلترا على قاعدته لتستجيب لحركة التصنيع السريعة.⁸

هذا من جهة، ومن جهة ثانية اعتمد ضغط المستعمرات الانكليزية، وأمريكا خاصة، وهي تسعى إلى التحرر، اعتماداً كلياً على فكر عدس التنوير الفرنسي، وعلى

7 - حكمة الغرب، نفسه، ص 104.

8 - انظر: ديورانت (ول)، تاريخ الحضارة، مجلد 41 - 42، ج 2، دار الجبل 1988، ص 30.

دعم فرنسا - المنافس الاستعماري الأول لانكلترا - لحركة التحرر الأمريكية. فكان لابد من توجه انكلترا إلى خوض الحروب في أوروبا وأمريكا كي تبقى الإمبراطورية الأقوى في العالم. فبقى حصن الحلول الوسطى منيعاً على أية ثورة اجتماعية فيها. والجمال أنها كانت قبلةً للمنورين الفرنسيين؛ إذ اختارها فولتير منفياً له (1726 - 1729)،⁹ كما أقام فيها نقيضه الفكري جان جاك روسو، عند صديقه الفيلسوف الانكليزي «هيوم» (من 1765 - 1767).¹⁰ وهذا التواصل بين المفكرين ظاهرة هامة من ظواهر القرن الثامن عشر.

أما في فرنسا فكانت التقسيمات الاجتماعية أكثر وضوحاً؛ إذ إن القرن السابع عشر كان عصر سيادة السلطة الملكية الارستقراطية، وسلطة رجال الدين، على حساب الطبقة الثالثة أو الشعب. وبدءاً من الثلث الثاني للقرن الثامن عشر بدأت هذه السلطات تنحدر: فالسلطة الملكية استخدمت القوة في فرض سلطانها، بينما راحت الطبقة الارستقراطية تتغنى بمبادئ أخلاقية لم تعد تلتزم بها، وصارت الكنيسة مؤثلاً للخلافات الدينية. وعرفت فرنسا من موت الملك الشمس (لويس الرابع عشر) سنة 1751 حتى سنة 1748 حيث صدر كتاب «روح القوانين» لـ «مونتسكيو»، فترة التحضير لأفكار العصر التنويري الذي تمخض عن تدمير مفهوم السلطة في كثير من الميادين، في السياسة والمجتمع، وفي الدين المعتمد على الخطيئة الأولى والناظر إلى الطبيعة الإنسانية أنها ضعيفة وفاسدة بدئياً وهي بحاجة إلى دليل يقوّمها. وجاء فكر

⁹ - انظر: موسوعة Grande Larousse، المجلد الخامس. باريس 1987، ص.ص 3024 - 3205. وانظر:

معجم بورداس عن الأدب الفرنسي، باريس 1985، ص.ص 806 - 808.

¹⁰ - انظر: موسوعة Grande Larousse، المجلد الثالث، باريس 1987، ص.ص 1565.

التنوير ليؤكد أن الإنسان خيّر بطبيعته، والمجتمع هو الذي يُعيقه، وضمنان توفقه إلى المثل الأعلى هو قلب العلاقات الاجتماعية لإصلاحها.

وانتهت الفلسفة المؤمنة بحرية الفكر الفردي، والمنطلقة من وجوب النضال الواقعي، إلى الرأي العام الذي لم يعد مقتصرًا على البلاط، بل تجاوزه ليشمل الصالونات الفكرية والأدبية، وأصحاب الضمائر الحرة، والمثقفين البورجوازيين¹¹. وكما تحولت الفلسفة بذلك، من المجال النظري إلى المجال الواقعي، تحول العلم الذي تكفلت الموسوعة¹² بنشره بين الناس، وتعريفهم بأخر تطوراتها.

ولاقت أفكار المنورين الانكليز والفرنسيين صدىً واسعاً في أمريكا الساعية إلى الاستقلال، ولاسيما في كتابات بنيامين فرانكلين (1706 – 1790) الذي التقى بالفيلسوف الانكليزي «هيوم»، خلال إقامته في انكلترا (من 1757 – 1762). حتى إن إعلان الاستقلال الأمريكي الذي صاغه توماس جيفرسون (1743 – 1826)، ودققه فرانكلين فيما بعد، يستند على المبادئ التنويرية، وعلى أفكار الفلاسفة مثل جسون لوك¹³. وقد عسدت كتابات فرانكلين وجيفرسون وغيرهما لتمارس تأثيرها في

11 -- انظر: كالفية (ج)، تاريخ الأدب الفرنسي (بالفرنسية)، باريس 1920، ص 443.

12 -- الموسوعة L'Encyclopedie معجم فرنسي موسّع في العلوم، مستوحى من معجم انكليزي مشابه كنه «شامبير» عام 1729. تولّى إدارتها المفكر والفيلسوف الفرنسي دوني ديدرو (1713 – 1784)، كتب فيها فلاسفة العصر أمثال دالامير، ومولتسكيو، وفولتير، وهولباخ، وكيزني، ودوبانون، وتيرغو، ومارمونتيل، وهيليتيوس، وجان بياك روسو، وجوكر. وساهمت الموسوعة في تعريف الناس بتطورات العلوم والفكر في الميادين كلها. وتعتبر مقلتها التي حررها دالامير لوحة شاملة لمعارف العصر.

13 -- انظر: هاي (بيتر)، موجز تاريخ الأدب الأمريكي، ترجمة هشام حجازي، وزارة الثقافة، دمشق 1990، ص 21 - 22.

أوروبا، وخاصة في فرنسا، ولتكون بالإضافة إلى الحمية التي أثارها حرب الاستقلال الأمريكية، عاملاً من عوامل قيام الثورة الفرنسية سنة 1789. ولعل الحقيقة - كما يرى ج. ب. بيري - «تكمُن في قول «أكتون» البليغ: «إن التقاء النظرية الفرنسية بالمثال الأمريكي قد أدى إلى اندلاع الثورة»¹⁴.

استلهمت فلسفة الموسوعيين بتفأولية واضحة انبثقت في قادة الثورة الفرنسية وهم يلاحظون أن فساد الحكومة والكنيسة هيأت عقول الناس لتلقي بذور الأفكار الثورية. غير أن جان-باك روسو (1712 - 1778) كان يحمل على الحضارة أنها تفسد الطبيعة الإنسانية، وعلى العقل أنه مُضلل لا يدلنا على الحقيقة¹⁵. لذلك دعا إلى ضرورة اعتماد الإنسان على مشاعره الطبيعية الخالصة بهدايته إلى الطريق الصحيحة، أي إلى ما يُدعى بالدين الطبيعي *Naturisme*. فكلما ابتعد الإنسان عن الحال البدائية البسيطة أصبح أكثر تعاسة؛ لأن السعادة تنطوي على الفساد. وما التطور الاجتماعي سوى، خطية جسيمة. أما النموذج الذي استهواه - وهو نموذج مثل أعلى اجتماعي طوباوي - فلا يزيد على الوجود الأركادي¹⁶، ورافقت فلسفته مع اتجاهه الديمقراطي ومناصرته للشعب على فولتير. ونسج منهجه الجديد من مقارنته بين ترف الأغنياء في البلاط الفرنسي، والأوضاع القاسية للفلاحين الجاهلين¹⁷. فبرزت في خطبه الحماسية معالم الاحتجاج على العلاقات

14 - انظر: بيري (ج.ب.)، فكرة التقدم (بحث في نشاتها وتطورها، ترجمة عارف حديفة) وزارة الثقافة، دمشق 1988، ص 194.

15 - انظر: حكمة الغرب، نفسه، ص 155.

16 - تتلخص فلسفة روسو من هذا الجانب بـ «الحنين إلى أركاديا» الإقليم اليوناني القديم الذي كان يقطنه شعب بدائي استلهم الشعراء من حياته كثيراً من القصائد الرعوية.

17 - انظر: فكرة التقدم، نفسه، ص 177.

الرأسمالية، حاملة معها البؤادر الأولى للحركة الرومانتيكية،¹⁸ من حيث هي سرخنة العاطفة في وجه العقل، وصرخة الطبيعة الإنسانية البسيطة في وجه التقنية وتقسيم العمل الملمنين أفقاً الفرد ذاته، وجوهر شخصيته.¹⁸

وسرعان ما انتقلت فلسفة روسو إلى ألمانيا التي استجابت فلاسفتها الكثير من أطروحاتها، وانطلقوا منها لتعميق المدرسة الرومانتيكية الألمانية. وكان غيمانويل كانت (1724 - 1804) من أكثر المشاهدين إلى الفيلسوف الفرنسي، وهو الذي سماه بـ «نيوتن» الأخلاق¹⁹. ومن ألمانيا، وعلى وجه الدقة، من النظرية الجمالية للأخوين شليغل، ونظرية نوفاليس المتأثر بهما، وبـ «فيخته»، تسربت مبادئ الرومانتيكية إلى الأدب الفرنسي¹⁹، وكانت «سام دوسنتال» (1766 - 1817) صلة الوصل بين الأدبين الألماني والفرنسي، كما يمكن اعتبار مؤلفاتها فائقة عصر أدبي جديد بدأ مع مطلع القرن التاسع عشر، وهو عصر فيكتور هيجو. فلزاء التحولات الفكرية والاجتماعية في نهاية القرن الثامن عشر تطلعت الأشكال الأدبية الكلاسيكية، وغدت عقيدة لا روح فيها. وفي الفترة الواقعة بين قيام الثورة الفرنسية (1789) وتأليف شاتوبريان لكتاب «عقيدة المسيحية» (1802)، عجز الأدب عن مواكبة الحياة، ربما لأنه لم يكن يستطيع أن يتخيل قسوة تضارع قسوة الواقع ودمويته²⁰.

18 - انظر: «حكمة العرب، نفسه، ص 152، والظر فيشر (أرنست)، ضرورة الفن، ترجمة د. ميشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت، بلا تاريخ، ص 36 - 64.

19 - انظر: د. حلمي مطر (أميرة)، في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، دار الثقافة القاهرة 1974، ص 127.

20 - انظر: باندولفي (فيتو)، تاريخ المسرح، الجزء الثالث، ترجمة الأب إلياس زحلاوي وزارة الثقافة، دمشق 1984، ص 225 - 231.

كما ضعفت الكوميديا والتراجيديا، لأنهما خضعتا خضوعاً تاماً لسيطرة الموسوعيين، إذ اقترنت التراجيديا من هوسوم الشعب، ومحررت الكوميديا الطرافة والنكتة لتخوض في موضوعات جدية تعليمية²¹.

ومع نهايات القرن الثامن عشر تولد جنس مسرحي جديد يخلط الكوميديا بالتراجيديا هو المبلودراما التي كانت تعرض في الشوارع أمام الناس. ويرجع الدارسون أنها، على خلوها من أية قيمة أدبية، مقدمة هامة لولادة نظرية الدراما البورجوازية²²، وبالتالي لولادة الدراما الرومانتيكية التي أعلن هيجو مبادئها في مقدمته عام 1827، حيث كانت الكلاسيكية قد نظمت تماماً أمام حيوية الأدب الجديد واندفاعه مع نمو النزعة الفردية Individualisme، ليخاطب في الإنسان شعوره وإحساسه قبل عقله. فبقدر ما توجهت الرومانتيكية إلى الذات الإنسانية وتلون دواخلها، وتحولات أشكال الواقع المحيط بها، بقدر ما جعلت المعطيات الفردية كالخيال والحلم والعاطفة متقدمة على معطيات الظروف الموضوعية. وبذا صار الذوق الشخصي سيد الموقف، كما صار الأدب الناتج عنه أدباً جذاباً يبحث عن جمهوره وسط قوى جديدة أدت إلى رواجه كما حدثت من شطحاته. وكان أبرز هذه القوى النقد، والصحافة. أو لنقل النقد الذي مارس سلطته على الأدب في المجلات والجرائد المتزايدة الانتشار يوماً بعد يوم²³.

21 - انظر: تاريخ الأدب الفرنسي، نفسه، ص 243.

22 - (4) - انظر لاشارد (آندريه) وميشار (لوران)، القرن التاسع عشر، منشورات بورداس،

مونريال، 1969، ص 231.

23 - انظر: كالفيد، تاريخ الأدب الفرنسي، نفسه، ص 584.

ولما أعطى النقد لنفسه حقّ الحكم على المؤلفات الأدبية كلّها؛ لم يخلق حركات أدبية، إنما فكّك المدارس الضعيفة، وساعد على ردّات الفعل، مضخماً سمعة بعض الأدباء، مُميّتاً سمعة بعضهم الآخر. فتوسّعت سلطنة الأدب أيضاً مع سقوط القواعد والقوانين، ومع تنامي عدد القراء المختلفي الأذواق والثقافات؛ إذ كانت سائر طرائق الكتابة تُلاقى المعجبين والمنجذبين إليها. مما ولّد مفهوماً جديداً عن الكتابة، بعيداً عن انعزالية الكاتب، ولبؤسه إلى بلاطات الملوك: فالكتابة حرفة، والكاتب يعيش من هذه الحرفة²⁴.

وكان لهذا المفهوم الجديد، وللصحافة نتائج خطيرة ناجمة عن طابعها الإيجابي نفسه: فعلى الكاتب المكتسب من صناعة الكتابة أن يفكّر بسرعة لتغذية الورق اليومي، وذلك على حساب تعميق الأفكار وأصالتها، وعلى حساب الفن الذي يصقلها. أما الكتاب الكبار فقطفروا ثمار مؤلفاتهم دون أن يُفسدوا الفن أو يُضعفوا مستواه²⁴.

واتسم القرن التاسع عشر بظهور الأدب الأوروبي المعبر عن تنامي الروح القومية مع ما يُرافقها من ألوان الطابع المحلي الذي نادى الرومانتيكيون بضرورة إبرازه ومعالجته فنياً وأدبياً. ولم يُعد ممكناً الفصل بين أدب أمة أوروبية وأخرى، وكأنما انبعثت فلسفة روسو في القارّة كلها لتجعل الرومانتيكية حركة شاملة لا مجرد صرخة معزولة. وكانت البداية، على الصعيد المسرحي، انتقالاً من معالجة موضوعات قديمة مُستقاة من تاريخ اليونانيين والرومان، المثل الأعلى للمدرسة الكلاسيكية، إلى معالجة موضوعات حديثة مأخوذة من تاريخ البلدان الأوروبية. ففيكتور هيغو مثلاً يقدم أربع

24 - نفسه، ص 585.

مسرحيات، نأخذ اثنين من التاريخ الأسباني: «روي بلاس» Ruy Blas ، و«هرناني» Hernani ، وواحدة من التاريخ الانكليزي: «كرومويل» وواحدة من التاريخ الألماني: «البرغراف» Les Burgraves²⁵.

وهكذا انبسطت ظلال الرومانتيكية على «شاتوبريان» و «لامارتين» و «هيفو» و «جورج صاند» في فرنسا، و «ورد زورت» و «كولردج» و «بايرون» و «شلي» و «كيتس»²⁶ في بريطانيا، و «غوته» و «نوفاليس» و «شيللنغ»، والأخويس «شليغل» في ألمانيا، و «بوشكين» و «ليرماتوف» في روسيا²⁷. وما نذكره هاهنا أمثلة للتدليل على ظاهرة الأدب الأوربي ليس إلا.

ثمة أمران أيضاً لا بُدَّ من البحث فيهما لما لهما من أهمية في إضاءة طبيعة العصر الذي عاشه فيكتور هيفو، ورابطه مع العصور السابقة، والأمران هما: الحنين الرومانتيكي إلى القرون الوسطى، ونظرية الإنسان العظيم. والمحور الذي نريد إدارة هاتين المسألتين حوله هو موقف هيفو بوصفه صانع بيان الحركة الرومانتيكية:

1 - فيكتور هيفو والحنين الرومانتيكي إلى القرون الوسطى

لو جاز لنا الفصل بين عصور الحضارة لقلنا إن بين القرون الوسطى والرومانتيكية ثورتين: ثورة الإصلاح الديني المتولدة من النهضة الأوروبية بصورة عامة، والثورة الفرنسية المتولدة من عصر العقل وما هيأت له الثورة الصناعية في

25 - انظر: د. هلال (محمد غنيمي)، الرومانتيكية، دار العودة، دار الثقافة، بيروت 1973، ص 220.

26 - انظر: د. الخطيب (حسام)، جوانب من الأدب والنقد في الغرب، دمشق 1990، ص 148 - 149.

27 - انظر: الدروبي (سامي)، الرواية في الأدب الروسي، دار الكرمل، دمشق 1982، ص 42 - 49.

انكلترا بصورة خاصة كما رأينا. وفي هذه الحال يصير حنين الرومانتيكيين إلى القرون الوسطى عودة إلى الخلف، وسيراً بعكس اتجاه التطور، أو يصير، بالأحرى، نكوصاً لفكرة التقدم على نحو ما يرى المفكر الفرنسي «كوندورسيه» Condorcet (1743 - 1794) في كتابه «لوحة تاريخية بحملة لتقدم العقل الإنساني»²⁸. فهو يقسم التاريخ إلى عشر مراحل تتقدم المعرفة من خلالها، إلا أن المرحلة السادسة المتمثلة بالعصور المظلمة شكّلت انقطاعاً عديماً الجدوى للحركة السائرة إلى الأمام²⁹. ومع أنه يفسّر التاريخ بالحركة التقدمية للمعرفة، يُلغى فاعلية القرون الوسطى والدين المسيحي كما ألغاهما الموسوعيون مثل فولتير ودريدرو وغيرهما.

بيد أن حقيقة التاريخ لا تقبل النصل الجذري بين عصوره؛ فما قد يبدو انقطاعاً في استمراريته لا يعدو أن يكون سيرورة داخلية لا تلبث أن تظهر لتواصل مجراها وفق القوانين الموضوعية لحركة التاريخ. وهذا ما أدركه «سان سيسون» (1760 - 1825) تلميذ «كوندورسيه» عندما بيّن أن أسأذه لم يفهم المعنى الاجتماعي للدين، وما يُشبهه من حاجات عاطفية للإنسان. «فكما أنّ النظام الديني يقوم على أساس المرحلة المعاصرة للتطور العلي، كذلك ينوافق النظام السياسي لمرحلة ما مع النظام الديني. إن كلّ شيء متعلّق بالأحر. فلا تمثّل أوروبا العصر الوسيط انتصاراً مؤقتاً للظلامية، انتصاراً عقيماً وخزياً، بل مرحلة قيمة وضرورية في التقدّم الإنساني، مرحلة تحقّق فيها مبدأ رئيس من مبادئ التنظيم الاجتماعي هو العلاقة الصحيحة بين القوى الروحية والزمنية»²⁹.

28 - Esquisse d'un tableau historique des progres de l'esprit humain, 1793 - 1794.

29 - فكرة التقدم، نفسه، ص 257.

وعلى الرغم من أن مفكرى عصر النهضة الإنسانيين أبعدوا الدين عن شؤون الحياة الدنيا وقصروه على الاهتمام بالحياة الآخرة التي يضمنها بحسب تعاليم الكنيسة، وعلى الرغم من أنهم فصلوا بين العقيدة الإنسانية والعقيدة المسيحية، ظلّ القابع العام لفكرهم مسيحياً. وأفادت النهضة، وفي بدايتها خاصة، من العصور الوسطى على أكثر من صعيد؛ فشعراء النهضة الكبار ومنهم «مارو» Marot (1496-1544)³⁰، التزموا بالأشكال الأدبية السائدة في القرن الخامس عشر، واحتفظوا - وهم يجهلون لإصلاح الشعر - بأجناسه وبطرائقه في التعبير. ونتيجة عدم نجاح هذه الخطوة الإصلاحية الخحولة، أعلنت جماعة الثريّا³¹ La Pleiade الحرب ضد أدب العصر الوسيط برؤيته، ومحتة عملياً خلال ما يقرب من ثلاثة قرون.

وإذا كان أسلوب النهضة في العمارة قد غلب على المباني المدنية والقصور، فإنه قد اعتمد في فن التزيين والتوشية على الفن القوطي المزدهر في القرون الوسطى، وذلك قبل أن يسود الأسلوب الكلاسيكي³².

وبملاحظة القول أن القرون الوسطى ليست فراغاً في تاريخ الحضارة فهي تمثل عصر الإيمان الذي سجّل إلى جانب المآسي المعروفة لرجال الدين المستغلّين لسطوة الكنيسة، نظاماً تعليمياً تألف فيه علم اللاهوت مع المنطق الأرسطي، وانتشر في العالم

30 - النظر: كالفيد، تاريخ الأدب الفرنسي، نفسه، ص104.

31 - تتكوّن هذه الجماعة من سبعة شعراء فرنسيين في عهد هنري الثاني، تولوا شرح نظرية المحاكاة التي أغنوا بواسطتها اللغة الفرنسية، وهؤلاء الشعراء هم: روسار، ودوبلي، وريمي بلو، وجودل، ودورا، وبائف، وبيلوتيه. انظر: موسوعة Petit Robert، ج2 باريس 1981، ص1460. وانظر: د. غنيمي

هلال، الأدب المقارن، ط5 بيروت 1962، ص24.

32 - كالفيد، نفسه، ص.ص 105-160، وص5.

لله عبر مؤلفات «توما الا دوييني» (1225-1274). وسجل إلى حسابها الجهد الفكري والأدبي، تطوّر شعر الرثاء اللاتيني المفعم بالشفقة والعاطفة. ويذهب «كالفيه» إلى حدّ تقويم الحروب الصليبية - ضدّ الكافرين أي غير المسيحيين - بأنها إنجاز من إنجازات عصر الإيمان،³² ربما لأن المسيحية كانت خلال رمزا لوحدة أوروبا.

وانتصرت الكلاسيكية أخيراً، واجتاحت أوروبا بعد أن رسمت مثلها العليا الجمالية والإنسانية في الفن الإيطالي، وبلغت أوجها في القرن السابع عشر الذي أعاد توحيد العقيدتين الإنسانية والمسيحية في بوتقة الحكمة الأميل إلى الاعتدال. ولعلّ في الاعتدال عاملاً هاماً من عوامل بناء العصور الذهبية في التاريخ كما في الأدب³³. وهذا يعني أن في كل عصر بذوراً من العصور السابقة، ولولا ذلك لما تكوّن لدى البشرية ما ندعوه بـ «التراث».

لقد اختبرت مدام دوستال في كتابها «الأدب ضمن علاقته بالمؤسسات الاجتماعية»³⁴، تأثير الدين والأخلاق والقانون في الأدب³⁴، وعمدت إلى بيان دور القرون الوسطى في تطوير القدرات الفكرية، وتوسيع الحضارة، ودور الدين المسيحي الذي لا يمكن تجاهله³⁵. وبذلك تقدّمت على كوندورسييه، واستبقت كلاً من سان

33 - ربما كانت حكمة القرن السابع عشر وراء حكم بعض الدارسين الفرنسيين - ومنهم كالفيه - أن المثل العليا الخليفة بربية الدوق والروح معاً لا توجد في القرن الثامن عشر، إنما في القرن السابع عشر الذي يبقى - على حدّ قول كالفيه - «عصرنا العظيم». انظر: تاريخ الأدب الفرنسي، نفسه، ص 445.

34 - صدر الكتاب سنة 1800، انظر: لاشارد وميشار، القرن التاسع عشر، نفسه، ص 14-15.

35 - انظر: فكرة التقدّم، نفسه، ص 241.

سيمون وأوغيسست كومت.³⁵ وعقدت الآصرة في كتابها «حول ألمانيا»³⁶ بين الدين والشعر مُعبّرةً أن الشعر لغة الطقوس كلّها، فالإنجيل عامرٌ بالشعر، وهوميروس ملهى بالدين.³⁶ والكتابان المذكوران يشكّلان صكّ الولادة النظرية للرومانتيكية الفرنسية³⁷.

وعلى غرار مدام دوستال - مع اختلاف جزئي في زاوية النظر - يُقارن الشاعر الرومانتيكي الفرنسي «شاتوبريان» بين الإنجيل وهوميروس، في كتابه «عبقريّة المسيحية»³⁸، ونخلص إلى أن الدين المسيحي الأكثر تناسباً مع الشعر والفن من أيّ دين آخر، والأكثر جمالية وإنسانية، لا يمكن أن يكون بربرياً؛ حتى إن العالم الحديث مدين له بكل شيء، منذ عصر الزراعة حتى عصر العلوم المجردة³⁹. «فالمسيحية ذات قيمة؛ لأنها جميلة، ولأنها صحيحة، وتستطيع أن تخلص الألباب بقرة إلهية أيضاً شأن آلهة فرجيل وهوميروس»⁴⁰.

والمهم هنا أنّ دلالة العصور الوسطى تأخذ عند الرومانتيكية منحىً جديداً يختلف عن منحى الموسوعيين الذين عاجلوا المسيحية بوصفها نظاماً بربرياً «كان مطلوباً إسقاطه باسم التقدم»⁴⁰ ولم يضعوا تلك العصور في مسارها الموضوعي الصحيح. وسواء أكانت محاولات شاتوبريان للبرهان على وجود الله طفولية أم

36 - انظر: لاغارد وميشار، نفسه ص15.

37 - انظر. معجم بورداس عن الأدب الفرنسي، نفسه، ص741.

38 - هذا الكتاب مكوّن من أربعة أجزاء هي: 1- العقيدة والمذهب. 2- في الشعر. 3- في الفنون والأدب. 4- في العبارة.

39 - لاغار وميشار، نفسه، ص44.

40 - فكرة التقدم، نفسه، ص241.

ناضجة، وسواء أكان رجعيًا أم تقدُّمياً، فإنه يدور في فلك جان جاك روسو، ويعتبر عن يأسه من الثورة وحال الفوضى التي أوصلت الناس إلى الضياع. وكان الكتابة «عبقريّة المسيحية» بطريقة تقديم حُجَّجه، وتنسيق أفكاره، أبلغ الأثر في «مقدمة كرومويل» لفليكتور هيغو. ويرى «فاغيه» أن أفكار هيفو العامة في الفترة الواقعة بين 1822-1830 (في الغنايات، والمقدّمات) هي أفكار شاتوبريان⁴¹. وهذا طبيعي - في رأينا - ما دام الشاعران ينتميان إلى مذهب فكري واحد، ومدرسة أدبية واحدة في طور التكوّن، وما دام هيفو قد تعمّق أكثر من شاتوبريان في مسألة المقارنة بين الفن القديم والفن الحديث⁴² وإن هو اتخذ من بعض أفكار «عبقريّة المسيحية» منطلقاً له. وعلى أية حال جاء هيغو حصيلة مخاض فكري طويل الأمد اكتملت دائرته الأوروبية باكتشاف القرون الوسطى، واكتشاف الأدب الألماني الذي نقلته مدام دوستال إلى فرنسا، ونقله كولردج إلى بريطانيا. ولا غرو أن نجد في تضاعيف مؤلفاته الأولى ارتباطاً في النقد، واختلاطاً في القواعد. فهل ينطبق هذا على سجنه إلى القرون الوسطى، وإلى المسيحية على وجه الحصر؟

يميّز الدكتور محمد عنيمي هلال طائفتين من الرومانتيكين: طائفة هادئة متفائلة مع إدراكها لسطوة الشرّ على حياة الإنسان، وطائفة متمردة متشائمة نتيجة فقدانها الأمل في أي اندحار للشر، ويجعل هيغو من الطائفة الأولى. لأنه يعتصم من معضلات القدر والمصير «بالاعتقاد في إله واحد، ولا سبيل إلى ذلك الاعتقاد إلا بالإشراق

41 - فاغيه، القرن التاسع عشر، نفسه، ص183، ونشر هنا إلى أن فاغيه يجرّد هيغو - في هذه الفترة - من أي ملمح يدلّ على عمق تفكيره، لافي مقدّماته، ولا في شعره. ويؤكد أنه لم يُعطِ فكرة لانعكس أفكار الآخرين إلا بدءاً من «التأملات». انظر الصفحات من 183-185.

42 - فكرة التقدّم، نفسه، ص240.

الروحي أو الإلهام الصادر عن القلب»⁴³. ويبين الدكتور هلال أهم ما يشغل هيفو في هذا الوجود الذي يتنازع صراع لا يهدأ بين الخير والشر. ولكنه سيتهي أخيراً بانتصار الخير والنور حيث سيمحي الشر من الشيطان، وسيبعث فيه الملاك السماوي من جديد ويدخل في رحمة الله⁴⁴. مما يعطي حنينه إلى القرون الوسطى والفكرة المسيحية طابعاً خاصاً يختلف عن «التمرد الميتافيزيقي» عند نوباليس، وكتيس مثلاً. ومرد ذلك أن هيفو احتكم إلى موهبته في إدراكه لظواهر الكون والطبيعة دون أن يخرج عن التعاليم الكاتوليكية. فاصطبغ نتاجه، على الجملة، بتأولية لاتنقض مع غنائيه ولا مع مسيحيته.

لكن ينبغي ألا ننظر إلى مؤلفاته المتعلقة بهذا الجانب بمعزل عن المراحل التي مرّ بها إبداعه. فهو في «مقدمة كرومويل» كاتوليكي خالص يرى في الإنسان وحدة ثنائية متضادة القطبين: الروح والجسد. وفي ديوانه الشعري «الله» المكتوب سنة 1855، يتساءل عن معنى العالم الذي لا بارقة فيه للتخلص من الشر، ولا يلبث أن يضيف أن حيوانات رمزية كالخفاش، والبومة، والغراب، والحدأة، والنسر تعطي للإنسان باطراد أجوبة عن سؤاله الخاص بوجود الله؛ فهذه الحيوانات هي الناطق باسم تقدم الإنسان نحو معرفة الله من الإلحادية إلى المسيحية مروراً بالشك والمانوية الوثنية واليهودية⁴⁵. وإلى هذا الضرب من وعي الخلاص يضاف قلقه من الفراغ، والليل، والشر، ليبدأ من جديد بحثه عن معنى الألم الإنساني، متأرجحاً، بعد موت

43 - الرومانتيكية، نفسه، ص 154.

44 - نفسه، ص 163.

45 - النظر: معجم بورداس، نفسه، ص 381.

ابنته «ليوبولدين» عام 1843، بين التمرد والخضوع للإدارة الإلهية⁴⁶. وكان التعبير الأبلغ عن حاله تلك ديوانه الشعري «التأملات» المكتوب سنة 1856.

وإذا كانت «مقدمة كرومويل» تأسيساً لتصوّر رمزي للتاريخ، ولتاريخ الأدب . على نحو خاص، فإن «ملحمة العصور» في جزئها الأول (1859)، وفي جزئها الثاني (1877)، تجسيد لفكرة التاريخ ذاتها يقوم على بنية مزدوجة : دراماتيكية مترافقة مع صراع الخير والشر، وتنبؤية مع منحني متصاعد للتقدم. من حواء إلى المسيح. ومن عصر الإنجيل، إلى روما، فالإسلام، ثم إلى عصر البطولة المسيحي حيث تتمازج أساطير أوروبا الشمالية مع الأساطير الجرمانية والإسبانية والفرنسية.⁴⁶ أما نقطة الذروة لصراع الخير والشر فتتحدد في «نهاية الشيطان» المنشور بعد موت هيغو (1886)، حيث يتفني الشر في الكون، ويعود الشيطان ملاكاً سماوياً كما لاحظنا قبل قليل.

وفيما عدا ذلك يستلهم هيغو من عبقريته الشعرية صورة مجازية للطبيعة والأشياء، فيشعر أن الطبيعة لغزية وحشية وسحبية، كلّ شيء فيها عامر بالروح، ويجب في الكون الحلولي Pantheiste مُحاوراً له لايسكت إلا أمام الله⁴⁷. وفي نظره أن مشروع تحديد الفن والإنسان لا يتم إلا بفضل المسيحية. وهكذا تمخضت دراسته لعصور التاريخ عن عودة إلى العصور الوسطى تباينت الآراء حولها؛ فمن قائل إنه لم يُضِفْ شيئاً يذكر على الأبعاد الفكرية التي رسمها غيره، ولا سيما لاسماتين وشاتوبريان⁴⁸، ومن مؤكّد أنه كان - كغيره من الرومانتيكيين - تواقاً، بتلك العودة،

46 - نفسه، ص 381.

47 - نفسه، ص 376.

48 - هذا رأي فاغيه، النظر: القرن التاسع عشر، نفسه، ص 154 و 188.

إلى «تحوُّل مُجْتَمَع تطوُّر المجتمع الحديث منذ حركة الإصلاح الديني، كما تَمَنَّى
الفلاسفة الموسوعيون تحوُّ العصور الوسطى»⁴⁹.

ويعال «فاعيه» عمام اهتمام هيغو بتعميق أفكاره الدينية وغير الدينية؛ إذ
يحدث عن ذاته المبدعة الحساسة في ديوانه «أوراق الخريف» (1831)، موضحاً
هافته المعرفي، وقاللاً : كل شيء.

«مخلوق لإضاءة روحي الشفافة، وهز أوتارها
روحي التي هي بألف صوت، والتي وضعها الله الذي أعبد
في مركز الأشياء كأنها صدى رنان»⁵⁰.

فهمل يكون في هذا التعليل تسويغاً لتقلبات مواقفه في الميدانين الفكري
والسياسي معاً، أم أن هناك ما يمكن أن تُضيء إضافته أوجهاً أخرى لشخصية هيغو
ونفكيره أيضاً؟

سنحاول في الفقرة اللاحقة أن نمتحن موقفاً آخر من مواقفه بشأن نظرية
الإنسان العظيم، كي تُفضي تحليلاتنا إلى نتيجة منطقية مترابطة.

2 - فيكتور هيغو ونظرية الإنسان العظيم

تُعزى نظرية الإنسان العظيم، من الناحية الفلسفية والنفسية، إلى النزعة الفردية
التي أشرنا إليها؛ إذ ركزت النظرية الجمالية الرومانتيكية على الإنسان العبقري بوصفه

⁴⁹ - هذا رأي ج. ب. بيري،ظر : فكرة التقدم، نفسه، ص242.

⁵⁰ - فاعيه، نفسه، ص182.

التجسيد الأمثل لشخصيته المبدعة المتمتعة بخصائص استثنائية⁵¹. وتلازم ذلك مع تضخم الشعور بالذات الذي لا ينم عن زهو بالانتصار على عقبات الواقع بقدر ما يُترجم انكساراً حاداً من انكساراتها أمام خيبة الأمل بالثورة الفرنسية. فكيف تولدت هذه المفارقة؟

لم تكن الثورة الفرنسية إلا ثمرة تحولات في المجتمع والفكر الأوروبيين كما رأينا. وما أفضت إليه في 14 تموز سنة 1789 إنما هو إنجاز يكاد يمثل الإنسانية المكافحة ضد الطغيان دون أن يفقد خصوصيته الفرنسية. فسقوط الباستيل يعني سقوط رمز من رموز مرحلة كاملة ومديدة للقهر والاستغلال، مثلما يعني بزوغ عصر حديد ما لبث أن انكشف عن إلغاء النظام الإقطاعي، وإعلان النظام الجمهوري. وحقوق الإنسان والمواطن. وعندما تمّ إعدام لويس السادس عشر في 1793/1/21، وفرغ «روبسبير» - العضو البارز في لجنة الخلاص العام - من تصفية حسابات المؤتمر الوطني مع ثورة الفاندونيين المضادة التي قام بها فلاحو مدينة «فانديه» يقودهم النبلاء ورجال الكنيسة، دخلت الثورة مرحلتها الثانية وانخرافها الأول. ذلك أن الصراع احتدم بين طلبات الجماهير الشعبية، من سكان المدن خاصة، والمؤتمر الوطني. فتجاوزت الثورة حدودها البرجوازية. ولما حاولت كتلة اليسار - ومنها روبسبير - أن تنشئ ديمقراطية اجتماعية، وديكتاتورية ثورية، خسرت معركتها مع اليمين (الممثل بالجيرونديين)، الذي أعاد الجمهورية البورجوازية من جديد⁵².

إذاً، إن ما بدا انحرافاً أو انزلاقاً للثورة كان يقوّم بالقياس إلى مسارها

51 - انظر: سوريو (إيتين)، المقولات الجمالية، منشورات السوربون 1956، ص 85.

52 - انظر: بينفيل (جاك)، تاريخ فرنسا، باريس 1924، ص 316-319.

البورجوازي الذي أوصله الجيرونديون إلى أزمات خانقة نتيجة دخولهم في الحروب الأوروبية وحروب الغزوات الاستعمارية. مما أدى إلى انقلاب الرابع من أيلول سنة 1797، بسناده الضابط الشاب نابوليون بوناپرت. ومن ثمّ قويت السلطة التنفيذية في الاتّجاه والمساواة المدنية (لا الاقتصادية)، والسيادة الوطنية. وهذه هي المبادئ التي حملها نابليون معه إلى الشرق خلال حملته على مصر وسورية⁵³.

وما ازدادت الأمور إلا سوءاً داخل فرنسا وخارجها، حيث دبت الفوضى، وتفاقت الأزمة الاقتصادية، فعاد نابوليون من مصر، وبدأ سلسلة انتصاراته بعد أن سُمّي نفسه امبراطور أوروبا، واضعاً نهاية عصر الثورة، وبداية المجد الشخصي والوطني معاً. فظهر في صورة مُنقذٍ ذي شخصية عبقرية اجتذبت الشعراء والكتاب الرومانتيكيين فصوروه بطلاً، وشيطاناً، بحسب مواقفهم من حروبه وطموحاته. وعلى حين هزجوا للمبادئ الثورية التي وضعت حداً «للجهل والضللال والبؤس والجوع وحق الملوك الإلهي». كما يقول هيغو في «ملحمة العصور»⁵⁴، خابت آمالهم بواقعها المرير المنحرف عن روح العدالة التي آمنوا بها. وجاء نابوليون وكأنه استجابة لأحلام لم تتحقق، أو تعزية على شيء عزيز مضى.

كان نابوليون مأخوذاً بالطقس الكوني للإنسان العظيم. وتحكي «مادام دو لاتور دوبان» أن زوج مونتسيكيو حضرت بين يديه، بعد أن صار امبراطوراً بزمان قليل، وقالت عن زوجها: «لقد كان مواطناً صالحاً»، فهزّ نابوليون كتفيه، وأجابها

53 - المصدر السابق، ص.ص 330-334.

54 - انظر: د. غنيمي هلال، الرومانتيكية، نفسه، ص 144.

بدعابة : « لا يا سيّدي، إنما كان إنساناً عظيماً »⁵⁵. وقال الكلمة ذاتها في غوته. علماً أن نظرية الإنسان العظيم تعود إلى تاريخ سابق؛ إذ نقرأ على واجهة «البانتيون» في باريس الحملة الآتية المكتوبة عام 1791 : «الوطن مدينٌ بالعرفان للرجال العظماء»⁵⁶. ويرى الفيلسوف الألماني «كانت» في ذات العبقرية قوّة تخلق وسيطاً بين الطبيعة والفن⁵⁷؛ فالعبقرية - بهذا المعنى - تُشاطر الطبيعة وقواها بإبداع أشكال جديدة وعليه، يصير الإنسان في موقع متفوّق، ورومانتيكي خاصة، أهم ما يميّزه العزلة التأملية الإبداعية، والبطولة الاستثنائية التي تحمل المصائر الكبرى وتحسّد اتجاهها⁵⁷. ومن فكرة البطولة الاستثنائية جاءت طبائع الشخصية الرومانتيكية التي رسمها الشعراء، واستعانوا - على رسمها - بالواقع الذي كان نابوليون يحقق فيه ما يشبه المعجزات في زمن القلب السياسي والاجتماعي والفكري. ومن الخيال والواقع تكون ما يُعرف بالأدب النابوليوني الذي يهمن أن نستقصي فيه الملامح الرومانتيكية وموقف هيغو الكامن وراءها. فمن هو نابوليون في النهاية؟

من يقرأ سيرة نابوليون لا يصدّق بسهولة أنه لم يعيش سوى اثنتين وخمسين سنة (1769 - 1821)، توالى انتصاراته خلالها منذ كان في الرابعة والعشرين (1793) حيث استعاد ميناء طولون من الانكليز)، حتى صار امبراطور الفرنسيين (من 1804 - 1815)، ومملك ملوك أوروبا⁵⁸ في قراراته من هنا، وفي انتصاراته العسكرية الصانعة

55 - انظر: سوريو، نفسه ص 85.

56 - العبارة بالفرنسية: «Aux grands hommes, la patrie reconnaissante»

57 - انظر: سوريو، نفسه، ص 85.

58 - ذلك أن نابوليون عين أخاه الأكبر «جوزيف» (1768 - 1844) ملكاً على نابولي (1806 - 1808)، ومملكاً على إسبانيا (1808 - 1813). كما عين أخاه الثاني «لويس» (1778 - 1846) ملكاً على هولندا عام 1806.

لهذه القرارات من هناك. وكان أكبر إنجاز له ولبلاده، بعد احتلال بلجيكا، وإيطاليا
وألمانيا وهولندا. أنه عزل - ولو إلى حين - العدو الأعشى: انكلترا؛ إذ أجبرها على
توقيع معاهدة الصلح في «أميان» سنة 1802. وتعزز موقفه أكثر بانتصاره الساحق
على النمساويين والروس المتحالفين في معركة أوستيرليتز سنة 1805⁵⁹.

لا ريب في أن نابليون يمتلك ميزات تفوق ما يمتلكه الإنسان حتى في حدوده
القصوى. إنه عبقرى بفعله ومراهبه. وهنا نقطة الاستثناء والمقتل في شخصيته: فما
كاد يتأقظ طعم المجد حتى نسي أفكار القرن الثامن عشر التي تربى عليها، وتنكّر
للمبادئ الديمقراطية التي أعلن ولائه لها مع جماعة البروتونيين⁶⁰ (اليعاقبة)⁶⁰ منذ
عام 1793. وهذا ما جعله يحتكر السلطة، ويحصرها في شخصه مُجِلًّا الاستبداد محلّ
القانون. وما أعطى لأحد فرصة الوقوف في وجهه، حتى إن أخاه «لوسيان» (1775-
1816)، أوشك على أن يكون ضحية اعتراضه على سياسته القمعية لولا أنه هرب
إلى روما سنة 1804 ثم إلى إمارة «كانينو»⁶¹.

رفوق التناقض بين عظمة انتصاراته، وسوء تسخيرها لمجده الشخصي المتضخم،
انتهى نهاية تراجيدية ليس لأنه سقط عن سُلَّم المجد بأسرع مما ارتقاه وحسب، بل

59 - شهد هذه المعركة كلٌّ من القيصر الروسي «ألكسندر الأول»، و «فرانسوا الثاني»، امبراطور
الامبراطورية الرومانية الجرمانية المقدسة، الذي صار بعد الهزيمة امبراطوراً على النمسا فقط، وأجبره
نابليون، كتي يوقع معه صلحاً، على تزيجه من ابنته «ماري لويز».

60 - Club des jacobins، جمعية ثورية أسست تحت اسم «النادي البروتوني» في فيرساي سنة 1789،
كانت في البداية معتدلة ثم انقسمت إلى جماعة المعتدلين، وجماعة أصدقاء الحرية والعدالة التي أبدت
مبلاً إلى النظام الجمهوري ومن أهم أعضائها: بريسو، ويثيون، وروبسيير.

61 - انظر: مرسوعة لاروس، باريس 1988، ج4، ص2139.

بسبب السرطان الذي اجتاح جسده وهو منفي في جزيرة «سنت - هيلين» أيضاً. فمن جهة التناقض حقق شرطاً من شروط الشخصية الرومانتيكية دون أن يهتم سلبه أم إيجابه: السلب يُقرُّبه من الشيطان، والشيطان عبقرى أثم أوحى للرومانتيكيين - ولهيغو خاصة - بمؤلفات هامة، والإيجاب يرقى به إلى مصاف الأبطال شبيهي الآلهة. ومن جهة المنفى حقق شرطاً ثانياً وهو العزلة المحرّضة للإبداع، فخلال سنوات المنفى أملى نابوليون مذكراته على «لاس كلسيس»⁶² الذي رافقه سنة ونصف السنة. ومن جهة المرض الذي أنهاه حقق شرطاً ثالثاً تأخّر الالتزام به مع أنّ المرض الرومانتيكي المعهود هو السلّ لا السرطان. ربّما يحكم ما يتطلّبه السلّ من عزلة، وانزواء عن الآخرين حيث لا ينشغل المريض إلا بمصيره الفردي، وعزاء الرومانتيكي - في هذه الحال - التأمل الإبداعي المؤكّد لعبقريته.

من الطبيعي إذاً أن تتباين الآراء في شخصية نابوليون بحسب المواقف الفكرية والسياسية وحتى الإبداعية. ففي فرنسا أبدى الكتاب حذراً واضحاً من خطر الوقوع في فخ ضحالة الأدب المتملّق الهادف فقط إلى تمجيد الامبراطور. ومنهم من أعلن معارضة لأسلوبه في السياسة كـ «بنيامين كونستان»، و «مدام دوستال» التي اتّخاّت من قصر والدها في مدينة «كويّة» في سويسرا مقراً لمجموعة المعارضة الليبرالية للامبراطورية، وكان من رواده: «شاتوبريان» و «بايرون» و «شيليفلث» وغيرهم⁶³.

62 - (1766-1842)، هرب من فرنسا بعد الثورة، ثم عاد إليها، عُيّن نابوليون حاجباً عنده، وكونتاً للامبراطور عام 1810. قام بنشر مذكرات نابوليون عام 1823 تحت عنوان: مذكرات سانت - هيلين، التي أسهمت في التعريف بالملحمة النابوليوية على نحو دقيق.

63 - نشرت مدام دوستال كتابها «حول ألمانيا» رغماً عن نابوليون، لغضب عليها، وأصدر أمراً يقضي بأن تبقى بعيدة عن باريس مسافة أربعين فرسخاً وما فوق.

في المستعمرات عموماً، شخصية نابوليون، أدبياً بقسوة بالغة، فالشاعر الألماني «أرنست مورتنز أرنست» (1769-1860) يُقارنه بالشيطان ذاته⁶⁴، والسير «والتر سكوت» ينشر عام 1826 كتابه «حياة نابوليون بونابرت» معمقاً فيه دراسة الانكليز إزاء نابوليون، حيث يتهمه باغتصاب السلطة، والطغيان، وقتل الحرية النيابية. ولكنه يعترف بأنه من أحب عصرية هائلة. وينعني اللورد «بايرون» في قصيدته «عصر البرونز» (1825) أمر نابوليون الظالم الذي كان بمقدوره أن يكون «واشنطن العالم المسحوق»، وأنشاع فرساً كثيرة توصله إلى هذه الرفعة.⁶⁴

وعلى الرغم من بعض التقويمات القاسية⁶⁵، احتفظ الكتاب - على الأغلب - بمشاعر الإعجاب بنابوليون، والحق أن القاعدة الصحيحة تُجبر المرء على تقدير خصمه والاعتراف بمواطن تفرقه. ثم إن ما آل إليه في نهايته كَوْن في أذهانهم نموذجاً أدبياً عنياً في دلالاته استطاع أن يتحكم بقارة كاملة، ولم يستطع أن يتحكم بنفسه، حال «دمال أبي الأطة «زيوس». ومن أجل ذلك قدّمه الشاعر الإيطالي «الساندرو ماسزونى» (1785-1873) في كتابه: «مسوت الامبراطور نابوليون في سانت - هاين» (1821) بطلاً للأسطورة الرومانتيكية النابوليونية. والدفع الشاعر الفرنسي «الفونس دو لامارتين» - وهو الذي كان الأمل الأدبي للحزب

64 - انظر - لافون بومبياني، معجم الشخصيات، باريس 1960، ص 694.

65 - نذكر من هذه التقويمات قول «ليون تولستوي» وهو أمام ضريح نابوليون في «الأنفاليدي» سنة 1857، حيث صرخ مخاطباً ذاته: «إنه لأمر رهيب أن يكرّم هذا الفاسق!». وقد فضحه في رواية «الحرب والسلام» (1865-1869)، مؤكداً، من زاوية أخرى، أن عبقرية العسكرية أسطورة. المرجع السابق، ص 696.

الملكي⁶⁶ - يُبجّل هذا الإنسان المتفوّق الملخص لحياة عصر برُمته.⁶⁶

ولم يُلاحظ «ستاندال» (1783-1842)، مدى حبّسه لنابوليون إلّا بعد سقوطه، فراح يعبر عن مشاعره تجاهه قائلاً: «لقد كان ديننا الأوحاد». وأبان في كتابه «نابوليون» (1817-1818) أنه صورة الطاقة الشاملة للقرن التاسع عشر، وأن أتى بطل حديث يحمل بالضرورة انعكاساً من حياة نابوليون التي كانت «أنشودة عظيمة الروح»⁶⁷. ومن المعروف أن «جوليان سـوريل» بطل رواية سنة «الأحمر والأسود» (1830) كان مسكوناً بـ«نابوليون» ومتسلحاً به في رحلة مطالعته.

وباختصار أثبت نابوليون في أذهان الأجيال الصاعدة أن المستحيل غير موجود في الحياة، ولا يلبث أن يتداعى أمام الإدارة. وقد لاقت صفاته صدىً عالياً عند فيكتور هيغو صاحب الخيال الجامح والعبقريّة الوقادة، والمفتطور على الإيمان بالمفارقات، وعلى التغلّب الشديد في مواقفه السياسية وفق ما يرى فاعليه. فكيف انسجم القلب مع مديح نابوليون، والتغني بقوّته؟

أليس من المحتمل أن تُساعدنا المقارنة العاجلة بين حياة هيغو وطبيعة عصره في إيجاد المسوّغ الذي عنه. وإذا لم تتمنّض المقارنة عن احتمال أو احتمال، شافية،

⁶⁶ - Le parti legitimiste ، الحزب المناصر لحق الملوك الشرعيين. حارب نابوليون أعضائه وكانت الفضيحة الكبرى أنه اتهم «لويس انطوان هنري دوبوربون» دوق الحيان، بأنه يُحبك مؤامرة ضده، وأعدمه رمياً بالرصاص في آذار سنة 1804. وسجّل هذا الحدث التعسفي القطيع النهائي بين نابوليون والملكيين. انظر : موسوعة : Le Petit Robert ، نفسه ص 598، وانظر : لامارتين. التأملات الشعرية، قصائد مختارة، باريس، لارديس، 1963، قصيدة «بونابرت»، ص. ص 82-90.

⁶⁷ - انظر : معجم الشخصيات، نفسه ص 694.

أفلا يكون لدخول مجال السياسة من بوابة الإبداع سمات خاصة تفعل فعلها في تحديد مواقف المبدع، أو في التخفيف من حدتها، ومن وضوحها أيضاً؟

يجد المؤرخون - على اختلاف اتجاهاتهم - أن دراسة القرن التاسع عشر صعبة للغاية؛ لأنه عصر التعقيد والتقلب، والحياة الفائقة كذلك. فخلال مائة عام (من 1800-1900) شهدت أوروبا والعالم، هزات سياسية وثورات وحروباً، تشكلت في ظلها مجموعة من التيارات الفكرية والاقتصادية والأدبية. أمّا ما مرّ على فرنسا فسبعة أنظمة سياسية⁶⁸.

والآن لو قدرنا أن هيغو عاش طفولة غير مستقرة نتيجة سفر والده الجنرال بين كورسيكا، وإيطاليا، وإسبانيا من جانب، ونتيجة خلاف أمّه مع أبيه من جانب آخر، لأدركنا سبب انقطاعه الكامل للقراءة والكتابة. ولما جاءت به بواكير الموهبة الشعرية أحسب أن يقدم للحياة بواكيره النوعية، فتزوج وهو في السابعة عشرة وكان عمره وقتئذٍ خمسة وعشرين عاماً.

في هذه الفترة كان ملكياً وكاتوليكيّاً مع ميل واضح إلى الليبرالية المرتبطة بالرومانتيكية في الأدب. وفيما بعد، انقسمت حياته بين تألقه الإبداعي، وخصيائه الشخصية. فبينما كان يخوض معاركه الأدبية بنجاح (مسرحية هرناني، 1830)، وصلت أزمته مع زوجته «أوديل فوشيه» إلى أقصاها، ولم تكن مؤامرتها ضده مع الناقد المعروف «سانت بوف» (1804-1869) سوى تمهيد حاصل بعد هجران فعلي

68 - حكومة الفسائل (1799-1804)، الامبراطورية (1804-1814، 1815)، حكم الإصلاح (1814-1815، 1815-1830)، حكومة تموز الملكية (1830-1848)، والجمهورية الثانية (1848-1852) والامبراطورية الثانية (1852-1870)، والجمهورية الثالثة (1870-1940).

ساد بينهما تحت سقف الزوجية. ولما عرّض اندحاره العاطفي بعلاقة عاصفة مع الممثلة الفاتنة «جوليت دروييه» استمرت خمسين عاماً (1833-1883)، انخلت المجموعة الرومانتيكية التي كان يرأسها. فضاع نجاحه في غبار خيائه⁶⁹.

وأمام فوران عبقريته واندفاعها، نَدَّ عن عطاء إبداعي متعدد الأشكال، فكَّسب الشعر، والمسرحيات، والروايات، وفقد الفنون كلها، وترك أكثر من ألفي لوحة رسم توضح رؤيته إلى العالم. بعض نجاحه انتهى بالإخفاق كنهجه المسرحي مثلاً، ولكنّه جرَّب كلَّ شيء معتمداً على ثقة عمياء بنفسه، وعلى قدر غير قليل من الادعاء⁷⁰ المفتقر إلى الفكر العميق، وإلى معرفة معنى النسامح. وبكلمة واحدة نقول: لم ينجح هينري من العيوب، والعيوب القتالة أحياناً، ويرجع ذلك - في رأينا - إلى حماسه لمهنته أولاً، وإلى طول عمره الفني الممتد على تسعة وستين عاماً (1814-1883)، والأطول من العمر الفني لـ «غوته» بخمس سنوات⁷⁰.

لا ريب في أنّ عيوب الناس تُعدُّ من عظمتهم، وتعييب العيوب في الموقف السياسي أن تطوره يلتبس بتقلبه المفاجيء فيتحاذ شكلًا تلفيقياً متعصباً من الالتزام. ويصير صاحبه ضحية حسن النية، أو ضحية القلق الإبداعي على نحو ما حصل لهينري الفنان المبدع قبل أيّ اعتبار آخر، الذي كانت قناعاته السياسية تأتيه متأخرة دوماً: ففي عام 1831 اعتنق ما كانت تدعو إليه مجموعة جريدة «الكرة الأرضية» Le globe

69 - انظر: معجم الأدباء، نفسه، ص 375. ولُحِيل القارئ إلى مقالة الأستاذ صبحي زحور: فيكتور هوغو، شاعر فرنسا الأكبر، مجلة «أبناء الأجيال» تموز 1994، ص 96-99، مع ملاحظة أنها مقالة متعة ولكنها للأسف - غير موثقة.

70 - انظر: فاغيه، القرن التاسع عشر، نفسه، ص 161-165.

المعارضة للحكومة الإصلاح عام 1826، وفي عهد لويس فيليب هو ليبرالي، ولكنه متدين وشايع التمسك بمسيحيته. واعتنق عام 1840 ما كان اعتنقه فرنسيو الطبقة الوسطى سنة 1830. وهو في سنة 1848 جمهوري محافظ، واسمه علي لوائح اليمين، وفي سنة 1849 جمهوري راديكالي. كان جمهورياً وراء «لامارتين»، اشتراكياً وراء «بيير لورو»، وحلولياً وراء «جان رينو» مداح نابوليون بوناپرت، ويصلصل إلى حساء دعم الأمير «لويس بوناپرت»، ثم يعود عام 1846 ليهاجمه باسم الحرية. ولم يستطع الصمود أمام انقلاب 1851، فنفي إلى بروكس ثم إلى جيرنسي، وعاد إلى باريس عام 1870 ليُستقبل استقبال الأبطال. فما هويته الحقيقية وسط هذا الخضم؟

يقول فاغيه الذي توسع في دراسة فكر هيغو وحياته السياسية، إن هيغو - علي تباين مواقفه وتناقضاتها - صادق فيها جميعاً لأنه لم يكن يطبع إلى شيء آخر غير بحسه الشخصي الذي أعاد كل شيء في سبيله⁷¹. وهذا يعني - بالإضافة إلى التخمينات الكثيرة الواردة - أن هويته الفكرية والسياسية هي هوية المبدع الباحث، عمداً وراء الراهن المتغير : لذا تراه يتجاوز اليمين واليسار في المجلس الوطني، ليدعو إلى التخلّص من حيث هو مبدأ أساسي للمجتمع، ويُطالب بحق المرأة في الاقتراع العام، وبإلغاء حكم الإعدام. وما هذا إلا نبوءة حضارية ودستورية كان علي فرنسا أن تحتاز قرنًا كي تحقّقها. وهيغو نفسه كان يعتقد - طيلة حياته - أن الشاعر رسول وشعلة وراعٍ للأنفس، مهبطاً لامنلاك الأفكار التي تنير الناس، وتُصلح العالم⁷². وإصلاح العالم فكرة شاملة لا يرقى إلى مستوى تطبيقها إلا العباقرة والعظماء أمثال نابوليون بوناپرت.

71 - انظر : القرن التاسع عشر، نفسه، ص 183.

72 - انظر : القرن التاسع عشر، نفسه، ص 183.

والراجح أن هيغو - وهو يواجه، في حياته الخاصة والعامة، واقعاً قاسياً منقوشاً
العدالة والرحمة - بنى عالماً جمالياً كان لعظمة الإنسان فيه مكانة مرموقة. ومفهوم
العظمة الرومانتيكي ليس انعكاساً للأحداث التاريخية، بل هو نتيجة إدراك إبداعي
خاص لقدرة الإنسان على صنع التاريخ أو التأثير الفاعل في أحداثه. وهذا لا يعني
إطلاقاً التفاعل الأكيد بين العناصر الواقعية والعناصر التخيلية في الصورة الإبداعية،
لكن سيّد الموقف هنا هو الفنان، لا رجل السياسة ولا قوانين الواقع. ففي السياسة
تظلّ التقديرات خاضعة لاحتمالات الخطأ والصواب؛ إذ لا يكفي - مثلاً - أن يفضل
هيغو أسلوب نابليون الاستبدادي المتبادل على ملغيان حكومة ثموز الملكية⁷³، كي
يكون نابليون عظيماً. إنما في القصيدة الشعرية تنغير طبيعة الأشياء وتطالع
الشخصيات التاريخية، وتكتسب كينونة خاصة.

استناداً إلى ما سبق بمقدورنا القول : إن نابليون الإنساني، الذي يهمني وسعد
المعركة وهو يحلم بطيف طفل زهري مُشقرّ لا يوجد، إلا في «أناشيد الغسق» المذكورة.
سنة 1853، وصورته العظيمة الخيرة التي نقرأ ملاحظها في «الأنوار والظلال» إن هي إلا
ارتسام لنابليون هيغو - الرومانتيكي المنطوي على المفارقة الثنائية - نابليون الوثنياء
القائم، المنفيّ الشهم، الواقف على عتبة العصر، يتوجه إليه الشعب الشجل بحُبّه، يدفعه
شعور مقدّس تحليل⁷⁴. وبعبارة أدق : في نابليون شيء من هيغو المتمائل معه في
العبقرية، وفي صورة نابليون التاريخ ونابليون الحلم المحسّد المعنوي الإنسان العفليم.
وما يهم هيغو ليست سياسة نابليون حتى في انتصارها على الراهن، بل يهيم

73 - النظر : فاغيه، ص 183.

74 - النظر : معجم الشخصيات، ص 694.

شخص نابوليون والقيمة الإنسانية التي تحملها قدراته المتفوقة. والفرق بين الهمين تلخيصاً للفرق بين الفن والواقع. فثمة مسافة جمالية⁷⁵ بينهما كتلك المسافة الموجودة بين كرومويل التاريخ الانكليزي، وكرومويل مسرحية هيغو. والثابت بينهما هو فعل الإبداع ذاته بوصفه غاية المبدع الكبرى التي يرى فيها ذاته تتحقق من جديد كل يوم.

ومهما يكن من أمر فقد ارتبطت حياة نابوليون بونابرت بموقف إبداعي رومانتيكي، يسجل فيها انفجار طاقات شخصية لا حدود لها، انبعثت في آفاق لا حدود لها أيضاً، تناغمت في بعض جوانبها مع الشعور الوطني وقضايا التحرر، باللغة ذروة الحماسة «بتأثير الدفعة الثورية التي كانت بدايتها حرب الاستقلال الأميركية، وكانت نهايتها معركة واترلو⁷⁵». أما الجانب الذي رسخ في الأدب الرومانتيكي على الأغلب فهو بلوغ شخصية نابوليون مرتبة «الأنا الكونية»⁷⁶ و «الإنسان العظيم»

75 - للتوسع في مفهوم «المسافة الجمالية» انظر كتابنا : جماليات الرواية، دمشق، دار الينابيع، 1994، الفصل السادس. وانظر مقدمة ترجمتنا لرواية «رامة الشيطان» لجورج صائد دمشق، دار الينابيع 1994.

76 - النظر : ضرورة الفن، نفسه، ص.ص 66-67.

مسرحية كرومويل ومقدمتها

موضوع مسرحية كرومويل تاريخي يتعلق بالثورة الانكليزية يمثلها واحد من أبرز قاداتها. وموضوع المقدمة نقدي نظري. تقوم الأولى على فكرة الطموح الشكسبيرية في الأصل، والموسومة بالطابع الرومانتيكي، بينما تقوم الثانية - كما أسلفنا - على رؤية رمزية للتاريخ الإنساني. ولا يعدم الباحث عن وحدتهما المتكاملة أن يعثر على الحجة الكافية من التزاوط بينهما، على الأقل ضمن إطار الاستنباط النظري من الخيال التطبيقي أو التطبيق لما هو نظري. وتبقى فكرة التاريخ جامعاً متماسكاً بين الخالين على الرغم من احتفاظ المقدمة بأهمية تفوق أهمية المسرحية. وسبب ذلك أن هيجو ضمنها - بالإضافة إلى أهم مبادئ الحركة الرومانتيكية التي كانت مبعثرة في مؤلفات من سبقوه - فحوى الفعل الإبداعي الذي مارسه وهو يكتب المسرحية المذكورة. وإنه لمن الجدير بالنظر أن نشعب نقاشنا حول ذلك كله إلى شعبتين :

1 - مسرحية كرومويل وملامح الشخصية الرومانتيكية.

2 - مقدمة كرومويل ومفهوم هيغو التاريخي.

1 - مسرحية كرومويل وملامح الشخصية الرومانتيكية :

يشبه هيغو شكسبير بالسندانية الضخمة لأنه يصور الذات الإنسانية في تشابكاتها المعقدة، وتناقضاتها الخفية. والحق أن شكسبير كان اكتشافاً مهماً دخل في صلب النظرية الجمالية الرومانتيكية⁷⁷، توسعت بفضل قواعد الأوق، وصار حجة قوية ضدّ تحجّر الزاجيديا الكلاسيكية. وكان للكتابات العميقة التي تناولت مؤلفاته مزية التعريف بموهبته الخلاقة، وعرض مبادئ الدراما الرومانتيكية على نحو ما فعل الكاتب الألماني «شليغل» في كتابه «دروس في الأدب الدراماتيكي»⁷⁷ المترجم إلى الفرنسية سنة 1814. وعلى غرار ألف «ستاندال» كتابه «راسين وشكسبير»⁷⁷ (1823-1825)

مبيناً فيه ما يذهب إلى وجوب سبر الشعراء المحدثين على خطا الكاتب الانكليزي الكبير الذي تجاوز عصره بأبعدهما تجاوز «راسين». وفيكتور هيغو استفاد - بدوره - من هذا الكتاب، وتنسّى كثيراً من أطروحاته، كما استفاد من الكتابات الأخرى، وأفرد كتاباً بعنوان «ويليم شكسبير» (1864). وغرضنا الآن هو أن نعرف ما تسرب من التصورات التي كوّنوها عن الطريقة الإبداعية الشكسبيرية إلى شخصية كرومويل، وما أضافه إلى صفات الرجل المعروفة حتى غدا بطلاً رومانتيكياً. في مقدمة كرومويل إضاءة عريضة لما أسميناه بـ «المسافة الجمالية» بين ما يوجد

77 - انظر : لاغار وميثار، القرن التاسع عشر، نفسه، ص 231.

في الواقع، وما يتجسّد في الفن، ولكن الجانب الذي نودّ إضاءته أكثر يتعلّق بتركيب الشخصية الرومانتيكية في كونها المسرحي. وكونها المسرحي غير الصالح للعرض أمام الجمهور يُعصرها في النص، ويُجعل الأمل بديمومة حياتها الجمالية إلى جانب أبطال شكسبير، وكورنيه، وراسين مرهوناً بمدى صلاحية الأدب الدرامي للقراءة بمعزل عن التمثيل.

تتكوّن مسرحية كروموويل من خمسة فصول تستغرق الفترة المشرقة من حياة رجل الثورة الأنكليزي «أوليفييه كروموويل» (1599-1658)، الذي تزعم حركة المعارضة لسلطة الملك تشارلز الأول، وللأسقفية الأنكليكانية⁷⁸ مستخدماً نفوذه في البرلمان. وقاد ثورة مهدّ لها بحركة وبراعة، وانتصر على جيش الملك، وحكم عليه بالإعدام سنة 1649. وأظهر في أثناء الحرب الأهلية قدرات استثنائية عسكرياً وسياسياً، بُدّح أنها وراء انشداد هيفو إليه، وإلى انتصاراته في أسبانيا وأوروبا، وانخضاعه إيرلندا وإيقوسيا، حيث صارت انكلترا القوّة الاقتصادية والبحرية الأولى. ولم ينهزم كروموويل أبداً في معاركه مع البرلمان الذي قام بحله، وتولّى الحكم الفردي سنة 1653. وعندما دشّن تجربة برلمانية جديدة سنة 1656، اقترحت عليه مجالس البلديات أن يُقلّد التاج الملكي ويجلس على العرش فرفض. وفي آخر حياته عاش في جوّ من الخوف بعد أن قضاه شعبيته. وهكذا مسّت دون أن يتمكن من إعطاء بلاده تشريعاً قوياً الدائم، ودون أن يعرف سبل المحافظة على إنجازاته الخاصة.

78 ... Anglicanisme، الدين الرسمي لاكتلوا بعد فطيمتها مع كنيسة روما في القرن السادس عشر (أيام هنري الثامن). وهذا الدين ضرب من التوفيق بين الكاتوليكية والكالفانية، Le Calvinisme، مذهب جان كالفان (1509-1564)، الأشدّ صرامة وتصلباً من اللوثرية التبشيرية. مع أن كلا المذهبين مُشبع بالفكر القديس أوغسطين.

ما إن تنتقل إلى المسرحية حتى تصادف بطلاً نصعب الإحاطة بتعرجاته النفسية المتنافرة إلى حد أن كروموويل يفقد كامل جانبه الإنساني ليتحول إلى مفهوم ذهني مجرد، أو إلى نموذج ممتاز للشخصية الرومانتيكية وفق ما أراد لها هيغو أن تكون. فصورة كروموويل مزيج من النور والظل، والقسوة والحنان، والسرور والشموعة، من الصراحة الغفلة، واللف والدوران. ملاحظه خشنة متعمدة، ويبدو وكأن قلبه من صوان، ومع ذلك تستثير دموعه براءة ابنه السبية فرانسيز. فكبره نجاراً مأتوية تكشف أحياناً عن إنسان مبارك، وأحياناً أخرى عن إنسان وقبح، لا يعدل... إن وعد... إلا بهدف التأجيل⁷⁹.

إنه طهرى مترمّ وشجاع، يسيطر عليه الطموح البارد، والخوف، ولا حلم لديه إلا تخطيط التاج الملكي. ويحطمه، وساعة تشاور البرلمان في نقل وصاية التاج، يتخوف من المعارضة، فينسى مثله العليا الطهيرة ويسنعه بالفساد لتحقيق جهاته، والتخلص من خصومه. وأخيراً وبعد أن عرّى طموحه أمام الملأ، وادّعى أنه إنما يستقي سلوكه من تعاليم الإنجيل، يتوسّل إليه البرلمان الوديع كسي يصعد إلى العرش، لكن كروموويل، يتخلّى عن الحلم لحظة تحقيقه، ويرفض التاج وهو يرتى الخنجر تلمع، وكأنه خارج من حلم. ويظل المونس لا بساً ذاته، وتظل عيناه ناهتين، ويخاطب نفسه مُتمتماً: «إذا متى سأصبح ملكاً؟»⁷⁹.

وتبعث فيه ظلال البطل الشكسبيرى «مكبث»؛ فكما أن بذرة الشر تسامت باطراد مطلق داخل مكبث⁸⁰، ودفعته إلى قتل الملك ليحصل تحله، صار بريق التاج

79 - انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص 27.

80 - المرجع السابق، ص، ص 618، 619.

أقوى من مبادئ كرومويل الطهرية كلها، وسوّغ له فعل قتل الملك. وكما وقع مكبث ضحية تلك البذرة الشريرة، وارتسم مستقبله في هوة من الظلمات والرعب، يطارده شبح الملك «دانكان» ويسدُّ المنافذ في وجهه صارخاً: «مكبث قتل النوم، ولن ينام أبداً»، لم يتوقّف طيف الملك تشارلز الأوّل عن ملاحقة كرومويل الذي كلّما ارتجى الأعداء لنفسه تفاقت قيود تبكيت الضمير في أعماقه.

وبعد هذا كله يُفصح هيغو عن وعيه التام لحقيقة المسافة الجمالية عندما يرى أن التاريخ لم يترك إجابة عميقة على عِلّة تمنع كرومويل عن العرش الذي انتظره طوال حياته، وأن المسرحية انتصرت على سطحية الحدث التاريخي. ويُضيف أن كرومويل برُمته داخل اللعبة في هذه الكوميديا التي تلعب بين انكسار وبينه. ورغبة اللعب شيء من جوهر الإبداع الذي ندّ في مسرحية كرومويل عن شخصية يستحيل فهمها، وتبقى - مع ذلك - مركزية وهامة وموحية، لا يريد لها تناقضها إلا اندفاعاً وصراعاً لا يُخبر فتيله.

2 - مقدّمة كرومويل ومفهوم هيغو للتاريخ

هيغو ليس مؤرخاً، إنما يحاول أن يقدم تفسيراً للتاريخ بمختلف مراحله، راصداً الأساليب التعبيرية السائدة في كلّ مرحلة. ومحاولته هذه لا تُعتبر الأولى من نوعها. فهناك كثيرون⁸¹ أُنجزوا دراسات مشابهة أوسع وأكثر عمقاً، وأبرزهم الفيلسوف الإيطالي «فيكو» (1668-1744) صاحب نظرية حلقات الحضارة التي كان لها أبعد

⁸¹ - منهم «جان بودان» (1530-1596)، وموريس لوروا الذي لم يجد ترجمته، إنما وجدنا تحليلاً لأفكاره في كتاب «فكرة التقدم»، نفسه، ص. 70 و 71.

الأثر في الفكر الأوروبي. وفحوى نظريته أن الحضارة تمرُّ بثلاث مراحل متلاحقة على الدوام : المرحلة اللاهوتية، والمرحلة البطولية، والمرحلة الإنسانية التي تعود إلى المرحلة اللاهوتية وهكذا. وقد استمّا، فيكون هذه النظرية المشروحة في كتابه «مبادئ فلسفة التاريخ» (1725)، من تحليله للأساطير اليونانية.

واشّذ ما بدعوه فيكون به «حلقات الحضارة» تسميات جديدة عند الفلاسفة وعلماء الاقتصاد الذين جاوروا بعده. فس «كوناوردس» ناهض «تيرغور» (1727-1781)، وأستاذ سان سيمون، يميز - كما ألقنا سابقاً - عشر مراحل للحضارة تمثل ارتقاء المعرفة الإنسانية: المجتمعات البدائية - العصر الرعوي - العصر الزراعي - (الإنجاز المعرفي حتى الآن هو اختراع الكتابة الأبجدية في اليونان) - تاريخ الفكر الإغريقي حتى عصر أرسطو وتقسيم العلوم - الحكم الروماني - العصور المظلمة التي تستمر حتى زمن الحملات الصليبية - عصر النهضة الذي هيأ العقول للشورة (إنجاز المعرفي هو اختراع الطباعة) - المرحلة الثامنة تبدأ مع الشورة التي خاضها الطباعة - المرحلة التاسعة تبدأ مع الشورة العلمية التي أجزها «ديكارت»، وتنتهي بتخليق الجمهورية الفرنسية - أما المرحلة العاشرة فتقع في المستقبل.

لاحقاً، وفي ظلّ تطوّر النزعة التفاضلية في القرن التاسع عشر فطعت فلسفة التاريخ - ويصحّ أن يُقال فلسفات التاريخ - أسواطاً بعيدة على يد كسل من «هيجل» (1770-1831)، و «أوغيست كونست» (1798-1857)، و «كارل ماركس» (1818-1883). ومن المفيد أن نعرض أفكارهم بهذا الصدد كيما ينجلي أمامنا مفهوم هيجل للتاريخ.

يؤكد هيجل أولوية ما هو عملي على ما هو نظري في حياة الإنسان؛ لذلك،

صَبَّ اهتمامه على التاريخ، والطابع التاريخي لكل نشاط بشري. وهو يفسر مسار الحركة التاريخية اعتماداً على منهجه الجدلي الذي يجد أصوله عند «فيخته» و «شيللنغ»⁸² : فعبر صراع الوضع These ونقيض الوضع Antithese يتكوّن حلٌ وسط يُثير صراعاً جديداً تنتهي حركته في الفكرة المطلقة، وما التاريخ سوى تمظهر هذه الفكرة⁸³. والخطأ الذي يسجله الفلاسفة على هيغل، أن كتابة «فلسفة التاريخ» (1820 - 1821) تسويغ مغلوطة «لبعض الدعايات القومية الفجة؛ إذ يبدو في نظره أن التاريخ قد وصل إلى مرحلته النهائية في الدولة البروسية التي كانت سائدة في عصره»⁸⁴. وهذا ليس خطأ بقدر ما هو تناقض في المثل السياسية عند هيغل : فمع أنه يفهم التاريخ بوصفه نتاجاً لنشاط الإنسانية، ويتحمس للشورة الفرنسية، يرى في نابليون بونابرت مواصلاً لها في ألمانيا، ويتأسى على سقوطه، ومع أنه كان جمهورياً، «يعترف بـ «عقلانية» الحكم المطلق البروسي»⁸⁵. وفي وضعه للفكرة المطلقة موضع غاية الغايات، المكتملة التكوين سلفاً، حكم على التاريخ وظواهره بالنهاية أو بالانقطاع إلى الماضي الذي هو موضوع الفكرة المطلقة.⁸⁵ والمفارقة هنا أننا نجد في غضنون المنهج الهيغلي استنباطاً دقيقاً لكثير من حقائق الفن وتقنياته، وفي موسوعته عن «علم الجمال» خاصة التي تكونت على تربة محاضراته التي ألقاها في جامعتي غيد-لبورغ وبرلين بين عامي 1817 و1829.⁸⁶

82 - انظر : حكمة الغرب، نفسه ص175.

83 - انظر : أسس علم الجمال الماركسي اللينيني، ترجمة د. فؤاد المرعي، بيروت، دمشق 1978، ص152.

84 - حكمة الغرب، نفسه، ص178.

85 - أسس علم الجمال الماركسي - اللينيني، نفسه، ص150.

86 - انظر : موسوعة علم الجمال، تسعة أجزاء، ترجمة د. جورج طرابيشي، بيروت 1979.

يُبيّن هيجل في كتابه «الشكل الظاهري للروح» (1807)، أن الفكرة المطلقة تتجلى في ثلاثة أشكال : الفن، والدين، والفلسفة، تعادل ثلاثة أضرُبٍ لمعرفة الفكرة لذاتها في كل شكل على التوالي، وهي التأمل، والتصورُ والمعرفة. وهذه الأشكال متدرّجة في كمالها، من الأدنى إلى الأعلى، أي من الفن إلى الفلسفة مروراً بالدين.

إن العلاقة بين الفكرة المطلقة وشكلها الخارجي هي التي تحدّد تطوّر الأشكال الفنية : فالفن الرمزي تعبير عن بقاء الفكرة مجردة كما هي الحال في الفن الشرقي (بلاد فارس، مصر الفرعونية، الفن الإسلامي)، والفن الكلاسيكي مهّد لتكامل الفكرة وشكلها كما في الفن اليوناني والروماني القديم، وفي الفن الرومانتيكي (المزدهر في الدائرة الدينية من قصة الفداء المسيحي إلى الفروسية، وفي الفن الحديث عموماً)⁸⁶ تتحرّر الفكرة من الشكل المحسوس وتكتسب شكلاً روحياً، أي تعود إلى ذاتها، دون أن يُعرف مصيرها المقبل الذي لا يتقدّم عنه هيجل أيّ توضيح.

بناء على ارتقاء شكل الفكرة المطلقة في تدرّجه المتصاعده، يعتبر هيجل فنّ العمارة المفتقر إلى تناغم الشكل والمضمون أوّل الفنون. ذلك أن الكتل المزاوئة في البناء طاغية بماديتها على محتواها سواء أكانت أعمدة أم مسلات أم معابد وأبنية تحت الأرض كما في الهند ومصر⁸⁷. فهي رموز أكثر مما هي معانٍ تحدّدة. وبعد فن العمارة يأتي النحت مؤشراً لعودة الروح⁸⁸ إلى ذاته ولاندماجه في شكله، وشكله هو الجسم الإنساني. إنه تعبير عن الروح، لكن لا شأن له إلا بما يتقل من الداخلية الروحية إلى خارجية الهيئة البشرية، يجسّم الروح ويجعله منظوراً، إنّما لا يستطيع أن

87 - النظر : هيجل، موسوعة علم الجمال، فن العمارة، الجزء السادس، ص.ص 63-42.

88 - النظر : هيجل، موسوعة علم الجمال، فن النحت، الجزء السابع، ص.ص 25-24.

يعكس خلجات النفس الحساسة، كالمشاعر والمزاج وغيرها. حتى إنه ليَقِفَ عاجزاً عن نقل العديد من التظاهرات الخارجية كرجفان اليد والجسم بكامله في سورابت الغضب، ورجفان الشفاه، الخ.⁸⁸

والفنون الأرقى أيضاً هي جملة ما يدعو هيجل بـ «الفنون الرومانتيكية»: الرسم والموسيقى والشعر، التي تُفِيضُ للفكرة المطلقة أن تعبر عن نفسها تعبيراً روحياً نحالاً (لامادياً ولاجسمانياً). فالرسم باعتماده أبعاد السطح قادر على عكس سائر درجات أحوال الشعور، والحركة الدرامية لأفعال الإنسان⁸⁹. والموسيقى – ثاني الفنون الرومانتيكية – أقدر الفنون تعبيراً عن بواطن الذات؛ فبحكم استخدامها مع مادة متلاشية التي هي الصوت، تنعتق من ماديتها⁹⁰، وتتحول من تصوير الأشياء إلى مخاطبتها. وهكذا يتوحد مجالها في الذاتية. وعلى ما بين الموسيقى والشعر من أصرة قريبي وثيقة، ينفرد الشعر بذروة شمول التعبير عن الروح بهيئتها الخارجية، وبأدق أسرارها الباطنة. وما رموزه اللفظية المولدة للمعاني والدلالات سوى مضمون أو مضامين حسية للتمثيلات والأفكار. الشعر سلطان الداخلية وفن الفنون جميعها⁹⁰، وهو مرحلة الانتقال إلى الدين⁹¹، الشكل الثاني، والأرقى للفكرة المطلقة.

ما سقناه عن موقع الفن في مفهوم التاريخ عند هيجل يوحى بغروب الفن الذي ينبغي أن يترك المكان الأسمى للدين. ولكن هيجل لا يحسم المسألة، فهو يتحدث عن قسم من الفن الرومانتيكي لاحقاً للشعر، اسمه الفن الحر الذي «يستطيع أن يصور

89 – النظر : هيجل، موسوعة علم الجمال، فن الرسم، الجزء الثامن، ص.ص 14-20.

90 – انظر : هيجل، موسوعة علم الجمال، فن الموسيقى، الجزء التاسع، ص.ص 18-19.

91 – النظر : أسس علم الجمال الماركسي – المينيني، نفسه، ص.154.

كلّ شيء يمكن للإنسان أن يُعَيِّن فيه بأنه في أرضه»⁹². ويُرجَّح أن الرواية هي الفن الأول المقصود هنا.⁹²

ثمة نقاط كثيرة خاضعة للأخذ والردّ في علم الجمال الهيجلي وفي نظرية عن التاريخ، وثمة نقاط كثيرة بحاجة إلى الإشباع تحليلياً ودراسة⁹³. غير أن تقاطع وجهة نظره عن فن الشعر مع وجهة نظر هيجو، هو الذي يلفت الانتباه ويستلزم الإشارة إليه والتأنيق فيه، وإن كانت نظرية الفيلسوف أعمّ منهجياً من نظرية الشاعر. فهيجو يعطي الشعر دوراً إيجابياً كما يعطيه هيجل، ويضيف إلى إيجابيته الحاضرة تنبؤاً بإيجابية وجمالية تُلَازماته في المستقبل، حيث سيظل الصيغة التعبيرية الأجدى وهو مطلق من أسمى الأفكار إلى أدناها. وعلى حين يعتمد هيجل تراتبية تصاعدية للفنون، يفتح هيجو للشعر آفاق الحياة كافة، معتبراً الدراما الرومانتيكية - المصوغّة شعراً - مرآة للحياة الكونية.

ويقف خليفته الموسوعيين «أوغست كونت» (1798-1857) مع العلوم (السائرة نحو الأمام في بداية القرن التاسع عشر) ضد الميتافيزيقيا،⁹⁴ مؤكداً ضرورة البدء بما هو مُعطى مباشرة في التجربة، والامتناع عن تجاوز الظواهر. وهذا ما يكون المبدأ الأولي لفلسفته الوضعية *Le Positivisme* التي شرحها في كتابه «محاضرات عن

⁹² - أسس علم الجمال الماركسي - اللينيني، نفسه، ص 160.

⁹³ - للمزيد من التعمّق نُحيل القارئ إلى مجموعة من المراجع منها - تاريخ الفلاسفة، نفسه، ص.ص 262-268، و - في فلسفة الجمال من أفلاطون إلى سارتر، د. أميرة حلمي مطر، نفسه، ص.ص 147-177، و - حكمة الغرب لبرتراند رسل، نفسه، ص.ص 174-192.

⁹⁴ - وعملياً ضد هيجل، فالمذهب الوضعي مناقض للمذهب الجدلي *Dialectique*، انظر : مرقص (الياس) المذهب الجدلي والمذهب الوضعي، دمشق 1991، ص 10.

الفلسفة الوضعية». والجزء الأكثر تعلقاً ببحثنا هو الجزء الخاص بـ «قانون المراحل الثلاث» الذي يفسر «كونت» التاريخ من خلاله، مطبقاً إياه على المجرى العام للتطور التاريخي. والمراحل الثلاث هي: المرحلة اللاهوتية أو الخيالية التي تنسب الألوهية لظواهر الطبيعة (نظام تعدد الآلهة: إله الريح، وإله البحار، ... الخ)، والمرحلة المتأفريقية التي تُحل محل الآلهة مبادئ تجرّدة، كمبدأ الهلع من الفراغ «L horreur de vide» المعزو إلى الطبيعة خلال فترة طويلة من حضارة البشر، كأن تُفسر العاصفة مثلاً بقوة حركّة الهواء، وتفسر المظاهر البيولوجية بالمبدأ الحيوي، وتصرفات البشر بمفهوم الروح. والمرحلة الوضعية التي يكفّ فيها العقل عن كشف الغايات النهائية للأشياء، ويكتفي بوصفها كما هي، حيث يحتل مفهوم القانون مكان مفهوم السببية. فمعرفة القوانين الوضعية للطبيعة تسمح لنا - ونحن أمام ظاهرة مُعطاة - أن نتوقع الملاحظة الملاحظة لها، كما يمكننا أن نغير الثانية ونحن نؤثر في الأولى. وهذا هو في الواقع جوهر التقنية⁹⁵. فإذا ما توصلت الإنسانية إلى المرحلة الوضعية يكون الحكم المساعدة الأخلاقية التي يملكها صفوة من العلماء، ويُعهد بالسلطة التنفيذية إلى خبراء فنيين مختصين⁹⁶.

يتفوق كونت، في منهجيته وعلميّه على معاصريه، ولكن نظريته تعاني من نواقص عديدة على رأسها أن فروع المعرفة لا تكون بالضرورة في المرحلة ذاتها دفعة واحدة. بل على العكس... قد تنسارت درجات تطورها، فيبلغ بعضها المرحلة المتأفريقية، في الوقت الذي يبقى بعضها الآخر في المرحلة اللاهوتية. ثم إن التقدم في

95 - الطر : تاريخ الفلسفة، نفسه، ص.ص 273-275.

96 - انظر : حكماء الغرب، نفسه، ص. 240.

مبادئ المعرفة - كما يقول بيري - ليس متزامناً كسي نطبق قانون الوحدات الثلاث على الجري العام للتاريخ⁹⁷. والنقص الثاني الذي يسم الفلسفة الأوروبية كلها تقريباً بما فيها الفلسفة الوضعية أن أوروبا وتاريخها تبدو لـ «كونت» دائرة مُغلقة ما ينطبق عليها وما يحدث فيها ينبغي أن ينطبق على شعوب الأرض كلها⁹⁸.

وأيضاً كانت طبيعة الوضعية، ينشغل كونت باعتقاده أن العبقرية التقنية، وإنجازات العقل العلمية، ضمان أكيد لسعادة البشرية. ولا يخرج هذا الاعتقاد عن مدرسة «سان سيمون» صاحب مذهب الصناعية المتفائلة، وإن كان العنصر الاشتراكي السان سيموني قد اختلف عند كونت. ومن ثمَّ تتوضع نقطة الاختلاف بينه وبين هيغل - رغم أنه يُلقَّب بـ «هيغل فرنسا» : فهيجل خلاصة أوروبا المفكرة، وفلسفاتها الكبرى، وكونت تلميذ البوليتكنيك، ولا صلة له إلا مع العلوم والصناعة الفاتحة⁹⁹.

لكي لا نبعد كثيراً في أمداء الفكر المحيطة بعصر فيكتور هيغو، سنقول إن الفلسفة الماركسية حاولت تغييرها من الفلسفات أن ترسم معالم مستقبل سعادة الإنسان عبر تحليلها للتاريخ في ضوء المادية الجدلية¹⁰⁰. وتركز الماركسية على العمل المحدد لفاعلية الإنسان في تملكه للعالم، وعلى صراع القوى المنتجة مع علاقات

97 - انظر : فكرة التقدم، نفسه، ص 265.

98 - ينسب «بيري» إلى هذه الناحية فيقول: «واستخف (يعني كونت) بإدخال الصين أو الهند (...). وتجاهل أدوار البراهمانية والبوذية والإسلام...». انظر: فكرة التقدم، ص. ص 266-267.

99 - انظر : المنهج الجدلي والمنهج الوضعي، نفسه، ص 30.

100 - انظر : تاريخ الفلسفة، نفسه، ص. ص 293-294.

الإنتاج الذي يرهّن التطور الاجتماعي التاريخي. وعلى أساس هذا الصراع يقسم التاريخ إلى ما يسمّيه الماركسيون بـ «البنية الاجتماعية»، وهي : المشاعية البدائية، والعبودية، والإقطاع، والرأسمالية، والاشتراكية، والشيوعية.

والتاريخ بحسب الماركسية، نتيجة النشاط العملي للبشر الذين يستطيعون تغييره إذا آمنوا بقوانينه الموضوعية الناعمة. 100 وإذا ما تغيّر الواقع تغيّر الإنسان الذي يعود من الحياة إلى تغير واقع بوسيلة الممارسة العملية. وبذلك يكون الخلاص من منغصات الحياة الاجتماعية المحكومة بالاستغلال والظلم. وعلى هذا فالماركسية فلسفة صيرورة متفائلة، وتجاوز، وثورة، 101 قامت منهاجاً معقولاً، ومتناسكاً، لا يعتوره النقص إلا من جانب الأيديولوجيا، وتوحيد مفهوم الحتمية التاريخية الذي حصر الفرد في زواياه الضيقة، وحصر التاريخ بتمجيد بغايات الإنسان بعد أن تمّ تحريرها من صبغتها الإنسانية. 101

تلكم هي الزبنة الفكرية التي تهيأت في بدايات القرن التاسع عشر، والتي يشكل هوس جزأ منها، ولا فرق إن كان هذا الجزء كبيراً أم صغيراً، عميقاً أم سطحيّاً. فلترجل قضاياه وهووم التي لا يمكن فصلها عن قضايا معاصريه وهمومهم. ومتى تعلّق الأمر بالبحث عن الخلاص أو عن الخطوات الأولى على طريقه، يصبح أي تصور حقاً مشروعاً إن لم يكن على المستوى الإنساني العام، فعلى مستوى الذات في أضعف الاحتمالات.

لا يبدع فيكتور هيجو عن الخلاص بالمعنى الحصري للمصطلح؛ فهو يتصدى تراخي جمالي كمي ينوحد في النهاية إلى قول كلمته في طائفة من القواعد والأجناس

101 ... انظر . ستيدر (أحمد)، العطالة والتجاوز، وزارة الثقافة، دمشق 1988، ص 1994، وتحويل القارئ إلى هذا الكتاب المهم لما يُثير من قضايا فكرية وفلسفية عميقة.

الأدبية. ولكن خلفيته الفكرية لا تكاد تختلف عن التفسيرات الفلسفية التي استعرضناها إلا في طبيعة التقسيم وتفصيلاته، وفي فهمه لضرورة التاريخ ومعناه. فهو يقسمه على ثلاثة عصور لكل عصر منها صيغته التعبيرية الخاصة:

1 - العصور البدائية حيث كان الإنسان طاهراً و بريئاً، فنتج فيها التعبير الشعري البدائي (الغنائي).

(2) - العصور القديمة المتميزة بشيئين: أ - التنظيم الاجتماعي - السياسي. ب - الصراعات والحروب.

وقد نشأ فيها أدب ذو طابع ملحمي عرف شكلين متداخلين: الملحمة، والزاجيديا المنبثقة عنها.

3 - العصور الحديثة التي دشنتها المسيحية بوصفها تصالحاً أمثل بين الروح والجسد، والخير والشر. والفن الأوحى الذي يترجم هذه الثنائية المؤتلفة هو فن الدراما.

وترتب على الانطلاق من الفكرة المسيحية العامة¹⁰² التي ترى في الإنسان طبيعتين متناقضتين ومتحدتين، ضرورة خلط الأجناس الأدبية؛ لأن فصلها يعني الاعتراف بسمة واحدة للإنسان، مما يتناقض مع نظرية الدراما الحديثة الجائحة إلى تحقيق الوحدة العضوية بين الخير والشر، والجليل والمتناقض - المضحك.

كان لهذا المفهوم الذي قدمه هيغو عن التاريخ صدى إيجابي في عصره؛ لذلك سميت مقدمة كرومويل الجسدة له بـ «بيان الرومانتيكية». فإذا كانت البيانات علامة

¹⁰² - يلاحظ ج. ديموجير أن في مقدمة كرومويل خلطاً بين عصور المسيحية. النظر: «الأب.

1: شوفان» و «م. ج. لوبيدوا»، الأدب الفرنسي من خلال النقاد المعاصرين، باريس 1903، ص 583.

على بدايات التغيير أو الثورة، فالمقدمة شبيهة بالثورة الجمالية الأولى في تاريخ الأدب الفرنسي: ثورة جماعة الثريّا عام 1549. فهدف كلا الثورتين تحديد أدب شائع، لكن اتجاهيهما متعاكس تماماً: مدرسة رونصار كافحت ضد العصر الوسيط باسم الأدب القديم، والحركة الرومانتيكية (ومقدمة كرومويل) تهاجم محاكاة الأدب القديم باسم العصر الوسيط¹⁰³. وتضيف عبقرية هينغر أبعاداً أخرى، لعل أكثرها إفادة للقارئ وتأثيراً فيه اللغة الوقادة والثقافة العريضة التي قد تكون عيباً في حال قياسها بالعبارة النقاية الحديثة، لكنّها في جوّ الصراع الذي أحاط بها، حيث تتضخّم الأفكار كيما ترسم بصورة أفضل، وحيث تعلو نغمة الخطاب إلى حدّ الغضب والخروج عن الطوق أحياناً، تظل محتفظة بحرارتها، وراميها السامية إلى شيء من الشمول. والشمول لا يلزم العمق دوماً، ولاسيما عندما يتهّأ لصاحب المبادئ العامة والمثالية أن مشكلات الإنسانية قاطبة قد تلاقى حلّها في مسرحية أو في بيان.¹⁰⁴

وأخيراً، ومهما قيل في مقدمة كرومويل، فسوف يُتيسر نصّها للقارئ أن يستوعبها بطريقته الخاصة، وأن يقرأ فيها ما لم نستطع أن نقرأه وعندئذٍ فقط تتحقق الرغبة القصوى من ترجمتها.

103 - انظر : المرجع السابق، ص585.

104 - يرى ديوجيو أن العيب الأساسي في مقدمة كرومويل أنها جاءت على شكل بيان. انظر : المرجع السابق، ص586.



General Organization Of the Alexan-
dria Library (GOAL)

Alexandria - Alexandria

نصُّ مقدمة كرومويل

قد لا يكون عسيراً على القارئ أن يفصل الموضوعات التي أثار هيجو النقاش حولها في هذه المقدمة، مع أنها .. كما قلنا .. مصبوبة في كتلة واحدة تارة تعلو نبرتها وتارة تنخفض، وذلك من بدايتها حتى نهايتها. لذا سوف نكتفي - كي لا نخدش وحدة النص وسيرورته - بإثبات العناوين الفرعية التي نراها مناسبة على الهامش الأيمن للمقطع الذي يبدأ معه الموضوع الجديد. أما الشروح التي قد يقتضيها تنوع القضايا المطروحة أو تداخلها فسنضعها في الحواشي أسفل الصفحة. وسنعمد إلى إثبات الألفاظ أو العبارات غير الفرنسية التي أثبتنا هيجو باللاتينية أو الإيطالية أو الإسبانية، وذلك مراعاةً للأمانة والدقة على اعتبار أننا استعنا على ترجمتها بمن يعرفون تلك اللغات، ولا حيلة لنا في التثبُّت من أمرها.

مَسَوِّغاتُ المَقْدِمةِ

«ليس في المسرحية التي سنقرؤها ما يلفت انتباه الجمهور أو عطفه. وليس لها، لتكسب فائدة الآراء السياسية، ميزة النقض التي تتمتع بها الرقابة الإدارية كي تضمن لها، بادئ ذي بدء، الاستحسان الأدبي للذواقين، وشرف أن لجنة من القراء المعصومين قد رفضتها.

إذا فهي تقدّم نفسها للأَنْظار، وحيادةً بئسمةً، عاريةً، مثل عاجز الإنجيل: الوحيد، البائس، العاري. Solus , Pauper , Nudus وما كان عزم كاتب هذه المسرحية¹⁰⁵ على تزويدها بالخواشي، والمقدمات، ليتمّ، مع ذلك، دون تردّد. فهذه الأشياء عادةً لا تهتمُّ القارئ. فهم يستعلمون من موهبة الكاتب أكثر ممّا يستعلمون من طرائقه في رؤية الأشياء، ولا يهتمُّهم إلا قليلاً معرفة الأفكار التي يقوم عليها عمل أدبي سواء أكان جيّداً أم رديئاً، وفي أيّ ذهنٍ تخلّق. وقلّما يزور الناس أقبية صرّح بجولوا في قاعاته، وحينما ناكل ثمرة الشجرة، لانفكر إلا نادراً بجذرها.

ومن جانبٍ آخر، أحياناً تكون الخواشي والمقدمات وسيلةً مُريضةً لزيادة وزن كتاب، وإعلاء قيمة عملٍ ما، ظاهرياً على الأقلّ؛ إنها طريقة مشابهة لطريقة جنرالات الجيش الذين يُدخلون حتى حقائبهم، ليجعلوا جبهة المعركة أكثر ضخامةً. وبينما ينكبُّ النقاد على المقدمة، والباحثون على الخواشي، يمكن أن ينساب المؤلفُ نفسه من بين نيرانهم المتعدّدة الأماكن، كجيشٍ ينسحب من ورطةٍ من خلال مواجهتيّن بين مقدّمة جيش ومؤخرة جيشٍ آخر.

105 - هنا يتحدث هيلو عن نفسه بضمير الغائب، لكننا - من الآن وصاعداً - سنحوّله إلى ضمير المتكلم دفعاً للالتباس.

ليست هذه المسوغات، أيًا كانت أهميتها، هي التي تبت في أمر الكاتب. وهذا الكتاب لم يكن بحاجة إلى التضخيم؛ لأنه سلفاً زائد الضخامة. ثم إن مقدماته، الصريحة والساذجة، دون أن يعرف المؤلف كيف يحصل هذا، تخدم النقد في تشويبه أكثر مما تحميه. وبعيداً عن أن تكون له دروعاً متينة وأمينه، مثلث فيه الدور الرديء المشابه لدور اللباس الغريب الذي، وهو يميز العسكري الذي يلبسه في المعركة، يجذب إليه كل الضربات التي لم يقصدها أحد.

وقد أثرت في اعتبارات من طبيعة أخرى. إذ بدا لي، في الواقع، أنه إذا نذر أن يزور الناس أقبية صريح بطيئة خاطر، فلن يستأثروا أحياناً من أن يتفحصوا أساساته. إنني أستسلم، مرة أخرى، مع المقدمة لهيجان الروايات. فما هو آت آت. Che sara . . . لم ألفت كثيراً إلى ثروة مؤلفاتي، وقلما أخرج من السؤال : ماذا سيقال عنها أديباً. في هذا الجدل الواضح الذي يشير نزاعاً بين المسارح والمدرسة، وبين الجمهور والأكاديميين، ربّما لانسمع دون مصلحة ماء، صوت إنسان منعزل مع الطبيعة والحقيقة، انسحب باكراً من عالم الأدب بدافع حبّ الآداب، يتحلّى بالنية الطيبة إن أعوزة الذوق الرفيع، وباليقين إن انعدمت لديه العبقرية، وبالاكتفاء إن افتقر إلى العلم.

إنني أقتصر، في المحصلة، على اعتبارات عامة عن الفن، دون أن أجعل منها على الإطلاق حصناً لمؤلفاتي الخاصة، ودون ادعاء بأنني أكتب اتّهاماً أو مُرافعة لصالح أيّ كان أو ضده. فالدفاع أو الهجوم في مؤلفاتي لايهمّاني إلا بقدر ما يهّمّان أيّ شخص آخر. ثم إن الصراعات الشخصية لا تُناسبني. وإنّ رؤية الأنانيات تتشاجر لمُشَهَّد بائس دوماً.

إذا أنا أحتجُ مُسبقاً على أيّ تفسيرٍ لأفكاري، وعلى كلّ تطبيقٍ لِكلامي، قسائلاً
مع مؤلّف الحكايات الخرافية الإسباني:

Qui en haga aplicaciones فلتصنع من خُبرك

الذي أكلته، ما تشاء Con sa pan se lo coma

والحقُّ أن عدّة أبطال أساسيين لـ «المذاهب الأدبية المقدّسة» شسرفوني
بالاستسلام أمامي، حتى في غموضي الشديد، الخاص، مُشاهماً بسيطاً وغير ملحوظ
لهذا الخليط العجيب. ولن يكون عندي غرور لكشف غموضي. فهذا هي، في
الصفحات التي تتبع، الملاحظات التي قد أتمكن من معارضتهم بها؛ ها هو مقالعي
وحجّارتي؛ أما إذا أراد الآخرون أن يقدفوا هذه الملاحظات على رأس العمالقة
الكلاسيكيين (الجلّيات 106)، فهذا يعني أنّ علينا أن نغيّر الموضوع.

عصور الحضارة

ولنبتلي من الحقيقة الآتية: لم تشغل الأرض حضارة من طبيعة واحدة، أو، إذا
استخدمنا تعبيراً أدق، وأكثر انتشاراً، لم تشغلها مجتمع واحد. إذ ننامي الجنس
البشري بمجموعه، وتطوّر، ونضج شأنه شأن كلّ فردٍ منا. كان طفلاً، ورجلاً، ونحن
نشهد الآن شيخوخته المهبة. لقد وجد قبل العصر الذي يُسمّيه المجتمع المعاصر بـ
«القديم»، عصر آخر كان القدماء يدعونه بـ «الخرافي»، وربما كان الأصحّ أن يُدعى
بالعصر المدائي. ها هي إذا ثلاثة أنساق للأشياء متسلسلة في الحضارة، منذ بدايتها
حتى أيّامنا هذه. والحال أنه لما كان الشعور متطابقاً مع المجتمع، سنحاول أن نبيّن،

106 - جلّيات Goliathes عمالقة فلسطينيون، قتل أحياناً واحداً منهم. انظر: الإنجيل، صموئيل الثاني 19/.

بحسب شكل المجتمع، ما وجب أن يكون عليه طابع الشكل الشعري في هذه العصور الثلاثة للعالم: البدائية، القديمة، والحديثة.

العصور البدائية والشعر الغنائي

في العصور البدائية، حينما استيقظ الإنسان في عالم وُلد حديثاً، استيقظ معه الشعر. وما كان كلامه الأول، وهو أمام العجائب التي تبهره، وتبعث فيه النشوة، إلا نشيداً¹⁰⁷. وكان قريباً من الله إلى درجة أن تأملاته كلها أحوال من الوجد

107 - مصطلح غنائي Lyrique مشتق من كلمة Lyre ومعناها: قيثارة. وقصة القيثارة مرتبطة بأسطورة «أورفيوس» (1) التي ترمز إلى العلاقة الحميمة بين الإنسان البدائي والطبيعة والكائنات: فقد أحب أورفيوس الحورية «يوريدس» (2)، وتزوجها، ولكنها ماتت بلدغة أفعى، فنزل أورفيوس إلى العالم السفلي لاسترجاعها. ووافقت الآلهة على ذلك بشرط ألا ينظر أورفيوس إلى وجه زوجته إلا عند وصوله إلى سطح الأرض. ولم يستطع الزوج الوهمان صبراً، فخالف الشرط وفقد حبيبته، والأمل بعودتها. فانسحب إلى جبال تراقيا التي وهبته آياها أمه إلى جانب عبقرية الموسيقى، وراح يعزف على قيثارته ويغني أناشيد الرثاء لزوجته. فاجتمعت حوله الصخور، والحيوانات والنباتات والعصافير تُشاركه أحزانه. وتولد فيه بغض النساء، مما أثار حفيظة لساء تراقيا ضده، فقتلته، وقطعن جسده، ورمينها في النهر مع قيثارته، فجرفت المياه إلى البحر، ودفعتها باتجاه شواطئ جزيرة «ليسبوس» التي ورثت القيثارة، وصارت منذئذ موطناً للشعر الغنائي. ومن المعروف أن الشاعرة الغنائية «سافو» من جزيرة ليسبوس، عاشت في القرن السابع قبل الميلاد، وكانت مديرة ما يشبه المدرسة الداخلية للبنات، تُعلم فيها القراءة والكتابة ودراسة الشعر. كان شعرها حسياً يركز على التلاحم الجسدي بين عاشقين كما في قصيدتها «الوداع» (3) ومن أبرز الشعراء الغنائيين الإغريق «هزiod» (نهاية ق8 ق.م)، و «باندار» (446-518)، المعروف بقصائده الوطنية، و «باقيليد» (518 أو 450-510)، منافس باندار ومقلده أحياناً، له «أناشيد الانتصار» المتميزة، كسائر شعره، بتألق الأسلوب وقوة الإيحاء (3) والواقع أن ما يقصده هيفر بالغنائية (4) نابع من حال أورفيوس الذي يغني - كما يغني الرومانتيكيون -

وأحلامه رؤى. يُفصح عن ذاته، ويفنسي كما يتنفس. ولم يكن لقيشارته¹⁰⁷ سوى ثلاثة أوتار: الله والروح، والإبداع، إنما هذا اللغز الثلاثي يشمل كل شيء، وهذه الفكرة الثلاثية تتضمن كل شيء أيضاً. فالأرض كانت مُقفرة تقريباً. فيها عائلات لا شعوب، آباء لا ملوك. يعيش كل عريق مُرتاحاً؛ فلا مأكية، ولا قانون، ولا مشاحنات، ولا حروب. كل شيء لأي فرد، وللجميع. المجتمع مشاغ. ليس فيه ما يُزعج الإنسان الذي يعيش حياة رعوية باووية منها بدأت الحضارات كافة، ملائمة جداً للتأملات الفردية، وللأحلام المتقلبة. يستسلم للفعل، وللانطلاق. حياته كما فكره يُشبهان غيمة تُغيّر شكلها وطريقها بحسب اتجاه الريح التي تدفعها. ها هو الإنسان الأول، وها هو الشاعر الأول. إنه يافع، وغنائي.¹⁰⁷ الصلاة هي دينه، الكامل: والقصيدة الغنائية¹⁰⁷ جماغ شعره.

-- حُلماً ضائعاً، ولا يجد من سألوا إلا عزله مع الطبيعة وكائناتها. ويرمز ذلك أيضاً إلى الحياة الرعوية التي ازدهرت في أقليم «أركاديا»، إذ عولت الرومانتيكية - وفق ما رأينا على بساطة الإنسان الرعوي أو حريته فيها (الحين إلى أركاديا بدءاً من روسو). أي أن هناك موازنة بين المرحلة التاريخية الشاملة للعصور البدائية وتفسيرها الأسطوري. وهيمو لا يقصد أبداً بـ «القصيدة الغنائية» في هذه المرحلة صورتها المكتملة في القرن الخامس قبل الميلاد، إنما يشير إلى إرهاباتها في زمن سابق.

1 - انظر : معجم الشخصيات، نفسه، ص.ص 737-738.

2 - انظر : هاملتون (أديث)، الميولوجيا، ترجمة حنا عبود، دمشق، (1990)، ص.ص 154-155.

3 - انظر : تورانس (ليون)، بانوراما اسه، ص.ص 218-244.

4 - يحسن أن نشير هنا إلى نظرية أرسطو في المحاكاة، حيث يربط بين الميل الفطري عند الإنسان ليتعلم بطريق محاكاة أشياء الطبيعة، وولادة الشعر. فإذا «كان وجود المحاكاة أمراً راجعاً إلى الطبيعة، وكذا وجود الإيقاع والوزن فإن من كانوا مجبولين عليها منذ البدء قد أخذوا يرقون بها قليلاً حتى ولدوا الشعر من الأقاويل المرتجلة». أرسطو، فن الشعر، ترجمة د. شكري عياد القاهرة 1967، ص 38.

هذه الأنشودة، هذه القصيدة الغنائية للعصور البدائية هي الإرهاص. ومع ذلك، فمراهقة العالم هذه مضت شيئاً فشيئاً، وراحت كل الدوائر تتسع؛ إذ صارت العائلة قبيلة، والقبيلة وطيناً. واستقرت كل مجموعة من تلك المجموعات البشرية حول مركز مشترك، وهكذا تركزت الممالك. لأن الغريزة الاجتماعية تسبق الغريزة الباقية. والمعسكر هي المكان للمدينة، كما هيأت الخيمة مكاناً للقصر، وهي المدفن مكاناً للمعبود. وما رؤساء هذه الدول الوليدة إلا رعاة، لكنهم رعاة شعوب، اتخذوا هم الرعوي شكل صولجان. كل شيء يتوقف ويتمركز. ويسأخذ الدين شكلاً؛ وتنظم الطقوس الصلاة؛ ويوطر المذهب الطقوس. وهكذا يتقاسم الكاهن والملك أبوة الشعب؛ وهكذا جاء المجتمع اللاهوتي بعد المجتمع البطريركي.

ومع ذلك بدأت الأوطان تكتظ بكثرة على سطح الأرض. يزعج بعضها بعضها الآخر، وتتشاحن، ومن ثم كانت مصادمات الأباطوريات، وكانت الحرب. ولحق بعضها على بعضها الآخر، مما سبب هجرات الشعوب وترحالها. ويعكس الشعر هذه الأحداث الكبرى؛ وينطلق من الأفكار إلى الأشياء. يتغنى بالعصور، وبالشعوب، وبالأباطوريات. ويغنى ملحمياً، ويولد هوميروس¹⁰⁸.

108 - اسمه الحقيقي ميليسجينيوس، وهوميروس (الأعمى) لقبه الذي غلب على اسمه، ولدته أمه في «إرمير». تربى على يد المعلم «فيموس» الذي كان صاحب مدرسة في إزمير، ورثها عنه هوميروس. أبدى منذ طفولته ولعاً بالشعر والأسفار، لكنّ رَمَدًا داهمه وأفقده البصر، وما اعتكف، بل استأنف تجواله على أرض اليونان ينشد الأشعار الملحمية. وتصوّره أخبار القدماء في هيئة عجوز أبيض الشعر، أعمى، بابس، مُلهَم، يصوغ شعراً ارتجالياً في وصف حرب طروادة، الحدث العظيم الذي دعم وحدة اليونانيين. ويقال إنه عاش تلك الحرب، وكتب «الإلياذة» بوحى منها في مطلع شبابه، وفي آخر حياته كتب «الأوديسة». وهذا محض تخمين، والأصح أن الإلياذة مؤلفة في نهاية القرن التاسع -

في الواقع هوميروس يُهيمن على المجتمع القديم. في هذا المجتمع كل شيء بسيط، وملحمي. الشعر ديني، والدين قانون. لقد أعقبت طهارة العصر الثاني رجولة العصر الأول. وترك ضرب من الخطورة الرسمية بصماته في كل مكان، في الأخلاق العائلية كما في الأخلاق العامة. فلم تحتفظ الشعوب من الحياة الضائعة إلا باحترام الأجنبي، والمرتحل. وللعائلة وطن كل شيء يربطها به؛ فتمتعة عبادة المنزل، وعبادة القبور.

ونكرر هنا أن التعبير عن حضارة كهذه لا يمكن أن يكون إلا الملحمة. فالمملحة فيها عمدة أشكال، إلا أنها لن تأخذ أبداً طابعها. ذلك أن الشاعر «بساندار»

— قبل الميلاد، والأوديسة في بداية الثامن؛ لأن العادات الموصوفة فيها لا تعود إلى عهد أقدم من 800 ق.م، والحال أن حرب طروادة قامت على نحو تقريبي في القرن الرابع عشر قبل المسيح. ويتصور الدارسون أن الأدب الملحمي يعود إلى ذلك العهد حيث عكس المؤلفون الأساطير الكبرى، والأحداث العظام، والقيم الروحية والثقافية في أشعارهم. وربما اعتمد شاعر أو عمدة شعراء على هذه الأشعار وألفوا الإلياذة والأوديسة. النظر : تورانس (ليسون)، الموسوعة الكونية المصغرة (بالفرنسية) باريس 1963، ص 95، وثمة رأي قديم انتشر في نهاية القرن السادس عشر، إذ كان «كازهوبون» الفرنسي من أكثر المتحمسين لإنكار وجود هوميروس، وسار على خطاه كثيرون منهم «فيكو» الذي ذكرناه، سابقاً. النظر : البستاني (سليمان)، مقدمة ترجمته للإلياذة ج 1، بيروت 1903، ص 47 - 51. أما سليمان البستاني فيفتد هذه الآراء وينتهي إلى أن تناسق أجزاء الإلياذة دليل على وجود مؤلف واع ومبدع إذ يقول «ثم إذا تأملت أجزاء الإلياذة وارتباطها بعضها ببعض رأيت أن ناظم النشيد الأول إنما هو ناظم النشيد الأخير، فكأنما هي مرقاة يصعد بها صاحبها درجة درجة حتى تستقر في آخرها وأنت متبئن كل ما وراءك». المرجع السابق، نفس، ص 54. ومهما يكن من أمر فقد كان لشعر هوميروس أثر بالغ في اليونان، وروما، وأوروبا، وقد قال فيه ولهم الأول قيصراً ألمانيا : «دعوا الأساتذة يُكثروا من تلقين شعر هوميروس. فإن الأمة التي يرسخ في ذهنها وصف صبا الأمم على ما يسطه هوميروس لا يسارع إليها العجز والهرم». المرجع السابق، ص 24 - 49.

إكليريوسي أكثر مما هو بطريركي، وملحمي أكثر منه غنائيًا. فإذا بدأ كاتبو الحوليات، المعاصرون الضروريون لهذه الحقبة الثانية من عُمر العالم، يجمعون الأعراف، ويحسبون مع القرون، فحسناً فعلوا، لأن تعاقب الأجيال لا يستطيع أن ينحو الشعر، ويظل التاريخ شبيهاً بالملحمة. وما هيرودوت¹⁰⁹ سوى هوميروس¹¹⁰.

لكن الملحمة تنطلق في كل مكان نابعة، على وجه الخصوص، من التراجيديا

109 - Herodote (484 - 420 ق.م) المؤرخ اليوناني الذي لقبه شيشرون (خطيب الرومان) بـ «أبي التاريخ». ويعتبره الدارسون أول كاتب لثري تصل مؤلفاته إلى العصر الحاضر. ينحدر من عائلة أرستقراطية يثرت له أحوالها أن يتجول في الشرق، وفي إفريقيا، وجنوب أوروبا. وأقام زمناً في أثينا، وكان صديقاً للكاتب المسرحي «سوفوكليس». ولما عزم على كتابة «تاريخه»، زار المستعمرات اليونانية (مصر، وسيدونيا، وليديا)، ولم يترك معبداً، ولا مدينة، حتى إنه شهد المعارك في ساحات القتال. ويُنسب إليه تصنيف كتاب يشبه سيرة الحياة عنوانه «حياة هوميروس». والتاريخ السقي كتبها باللهجة الإيونية الأدبية مقسومة إلى تسعة كتب، يحمل كل منها اسم ربة من ربّات الشعر والفن. وموضوعها الأساسي هو الحروب الميديّة (أي الحروب التي خاضها اليونانيون ضدّ الإمبراطورية الفارسية في النصف الأوّل من القرن الخامس قبل الميلاد).

ببدأ قصصه التاريخية تتعاطف الإمبراطورية الفارسية، وتنتهي بالتصارات اليونان في المستعمرات، وبالمشكلات الداخلية للمدن - الدول اليونانية. وضمن هذا الإطار يجمع كمّاً هائلاً من المعلومات عن الأخلاق، والعادات والمعتقدات، والمؤسسات الاجتماعية، والحياة اليومية، والآثار، والجغرافيا. تتميز كتابته بأسلوب شيق عامر بالالتفات الجذاب، والألفة. انظر: موسوعة لاروس، الجزء الثالث، باريس 1987، ص 1525. وانظر: موسوعة Petit Robert، باريس 1981، ص 849.

110 - لا يأخذ هيفو بعين الاعتبار الفرق بين عمل الشاعر وعمل المؤرخ، الذي نجد شرحه في كتاب أرسطو «فن الشعر»، نفسه، ص 64 (فإن المؤرخ والشاعر لا يختلفان بأن ما يرويانه منظوم أو منثور (...)) بل يختلفان بأن أحدهما يروي ما وقع على حين أن الآخر يروي ما يجوز وقوعه، ونحن نرجح أن هيفو يقصد من الشبه بين التاريخ والملحمة فعل «رواية» الأحداث، وتقديمها في شكل قصّة.

القديمة¹¹¹. تصعد خشبة المسرح الإغريقي دون أن تفقد شيئاً تقريباً من أبعادها الهائلة الخارقة. إذ لاتزال شخصياتها أبطالاً، وأنصاف آلهة، وآلهة، وحوافزها أحلاماً ومعجزات، وأقداراً؛ ولوحاتها تعداداً للأبطال، ومآتم، ومعارك. وما كان يُنشده مُنشِدو الملاحم، كان ينطق به الممثلون. وهذه هي القضية برُمَتها.

وبعبارة أدقّ : حينما يُعرض حَدَث القصيدة كُله، ومَشْهَدُها بأكمله على المسرح، كانت الجوقة تكفل بالباقي. فالجوقة تفسّر التراجيديا، وتشجّع الأبطال، وتخلق أوصافاً، تدعو النهار وتطرده، تبتهج، وتتهجب، وفي بعض الأحيان تقدّم الديكور، وتشرح المعنى الأخلاقي للموضوع، وتمجّد الشعب الذي يُصغي إليها. لكن، ما الجوقة¹¹²، ما هذه

111 - أي من المدائح الشعرية لإله الكرمة والنيل «ديونيسيوس» الذي يمثل دوره حياة الكرمة الشاملة لمشاركة عناصر الطبيعة وقواها كافة : المطر، والرياح، والرعود، والإخصاب في الربيع، والشمس. وتسمية المدائح الشعرية (ديثيرامب) مأخوذة من اسم آخر للإله ديونيسيوس، وهو : مررت مرتين. إذ يرد في الأسطورة اليونانية أن ديونيسيوس هو ابن «زئوس» أبي الآلهة من الأميرة «سيملي»، ولما حملت به أمه، ماتت على أثر مؤامرة دبرتها الإلهة «هيرا» زوج زيوس، فأخرج زيوس الجنين من بطنها، واحتضنه في فخذه حتى اكتمل وحانت ولادته. وهذا معنى : مررت مرتين، أي في بطن أمي وفخذي أبي. ولم يُعرف به إلهاً في الأولومب، فهام على وجهه يعلم الناس زراعة الكرمة، وصناعة النبيذ، فأكرمه اليونانيون على ذلك، وصاروا يقيمون له أعياداً احتفالية كل موسم. ويلبسون تيوساً لتقديمتها أضحيات له. ولأنهم كانوا يحتفظون بالنبيذ في قُرب من جلد الماعز، راحوا يلبسون جلود التيوس ويرقصون بها علامة على تبجيلهم لرمز الخير والعطاء. ومن هنا جاء اسم : طراغوديا أو تراجيديا = جلد الماعز. انظر : بانوراما الأدب، نفسه، ص 248، وانظر : د. معلوف (أنطوان)، المدخل إلى المأساة، والفلسفة المأساوية بيروت 1982، ص.ص 91 - 117.

112 - Le chœur، الكورس، أو الخورص، هو العنصر البشري الأول في الاحتفالات، ويأتي من حيث الأهمية بعد البطل، ولاسيما في مآسي أسخيلوس. يؤدي أفرادها رقصات وأغاني مصحوبة بعزف موسيقي، وفي أعياد ديونيسيوس كانوا يدورون حول الملبسح. أما في المآسي السقي كانت تمثل أمام الناس -

الشخصية الغريبة الموضوعية بين المشهد والمشاهد، إذا كان الشاعر مُنجزاً للمحمته؟

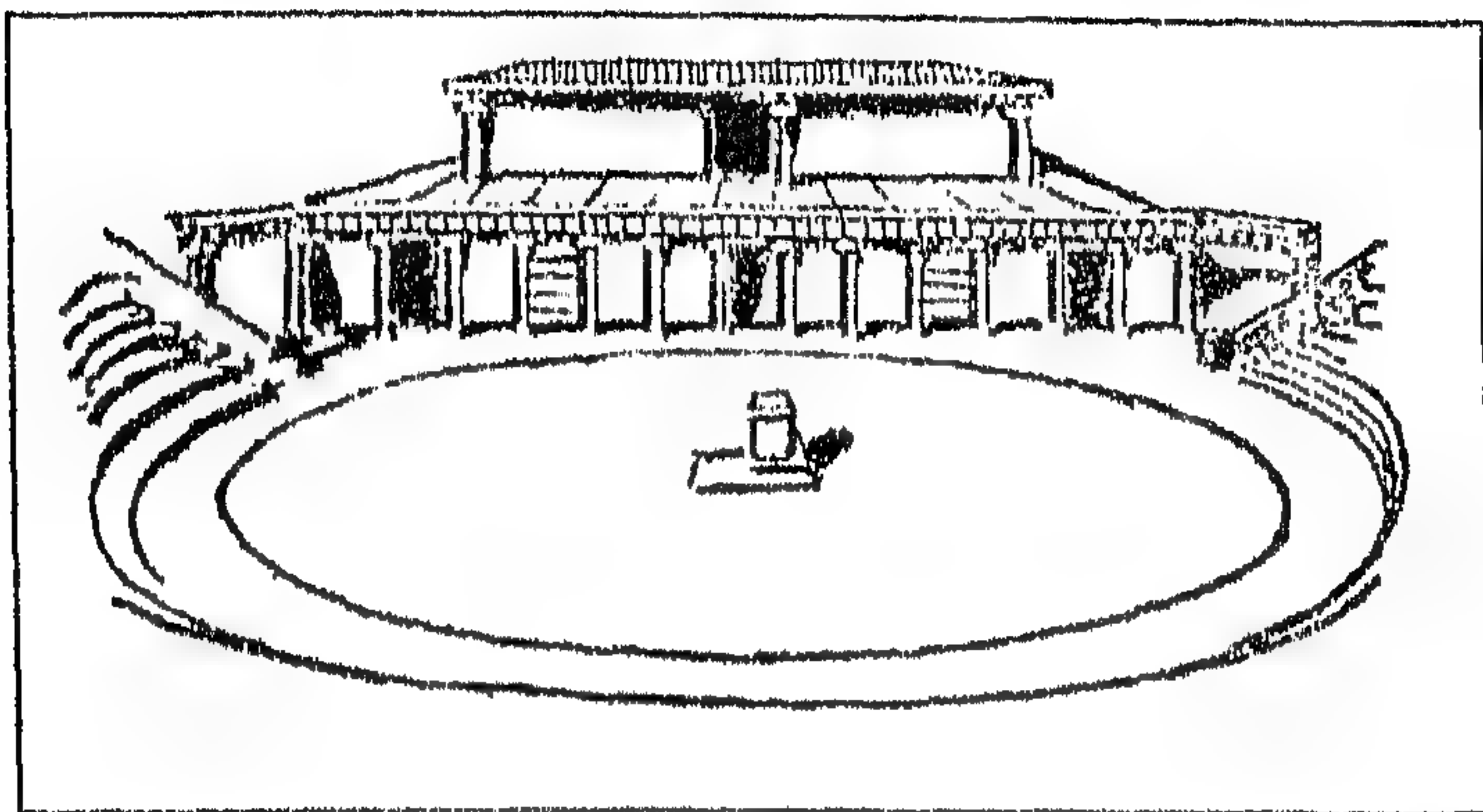
إن بناء مسرح القدماء¹¹³، كما مسرحياتهم، ضخمٌ، ومُنيف، وعظيم، يمكن أن يتسع لثلاثين ألفاً مُشاهداً؛ يلعب فيه الممثلون أدوارهم في الهواء الطلق، وفي وضع النهار؛ وتستمر العروض طيلة النهار. يرفع الممثلون أصواتهم، ويُخفون ملامحهم، رافعين جاذبهم؛ حيث يصيرون عمالقة كأدوارهم. وخشبة المسرح فسيحة، يمكنها

— فيلقون في صفين مواجهين للجمهور، ويقف أمامهم عازف الناي — ويشبه ذلك حلقات المدبكة اللبنانية كما يرى د. أنطون معلوف¹¹⁴، وغالباً ما يتناسب لباسهم مع دورهم في كل مأساة. وقد كان دور الجوقة أساسياً في مسرحيات أسخيلوس؛ فهي تفسر الأحداث وترويها؛ وتعلق على تقلباتها وتدخل في أعماق البطل لنيش أفكاره. وظلت حتى الآن محتفظة ببعض هذه الوظائف التي ازدادت تعقيداً بتقنياتها وأغراضها. انظر: المدخل إلى المأساة، نفسه، ص. 96 - 97. وانظر: ميرشنت ونبش، الكوميديا والتراجيديا، ترجمة د. علي أحمد محمود، سلسلة عالم المعرفة، الكويت، حزيران 1979، ص. 245: «كان المسرح يفتعل في مسرحية أسخيلوس بحوالي نصف كلمات المسرحية» أما في أعمال سوفوكليس وبوريبيدس فكان مسؤولاً عن أقل من هذا بكثير. وعندما كتب سينيكا تراجيدياته في روما لكي تلقى أمام جمع قليل من المشاهدين، اقتصر دور الكورس على تقديم الفقرات القصيرة التي تفرق بين فصول المسرحية».

والواقع أن رأي هيفر في وظيفة الكورس مستقى من رأي الناقد هوراس (65 - 8 ق.م) في كتابه فن الشعر (ترجمة الدكتور لويس عوض، القاهرة، الطبعة الثانية، 1970)، حيث يقول (ص. 122 و 124): «فليقسم الكورس في رجولة بدور ممثل ووظيفة، ثم إن عليه ألا يغني بين الفصول غير ما يخدم غرض الرواية ويناسب مقامه تماماً. فليتنصر للخير، وليجتهد بالنصائح الأخوية. وليتلو عنان الغاضبين، وليثني على الضعفاء وليمتدح المائدة المتواضعة، وليمجّد العدالة والقانون لما يكفله من طمأنينة، والسلام إذا الأبواب المفتوحة، وليكتم ما أسير إليه، وليصل ضارحاً إلى الآلهة أن يعود الحظ إلى كسيري الفؤاد وأن يغرب عن المتطهرين».

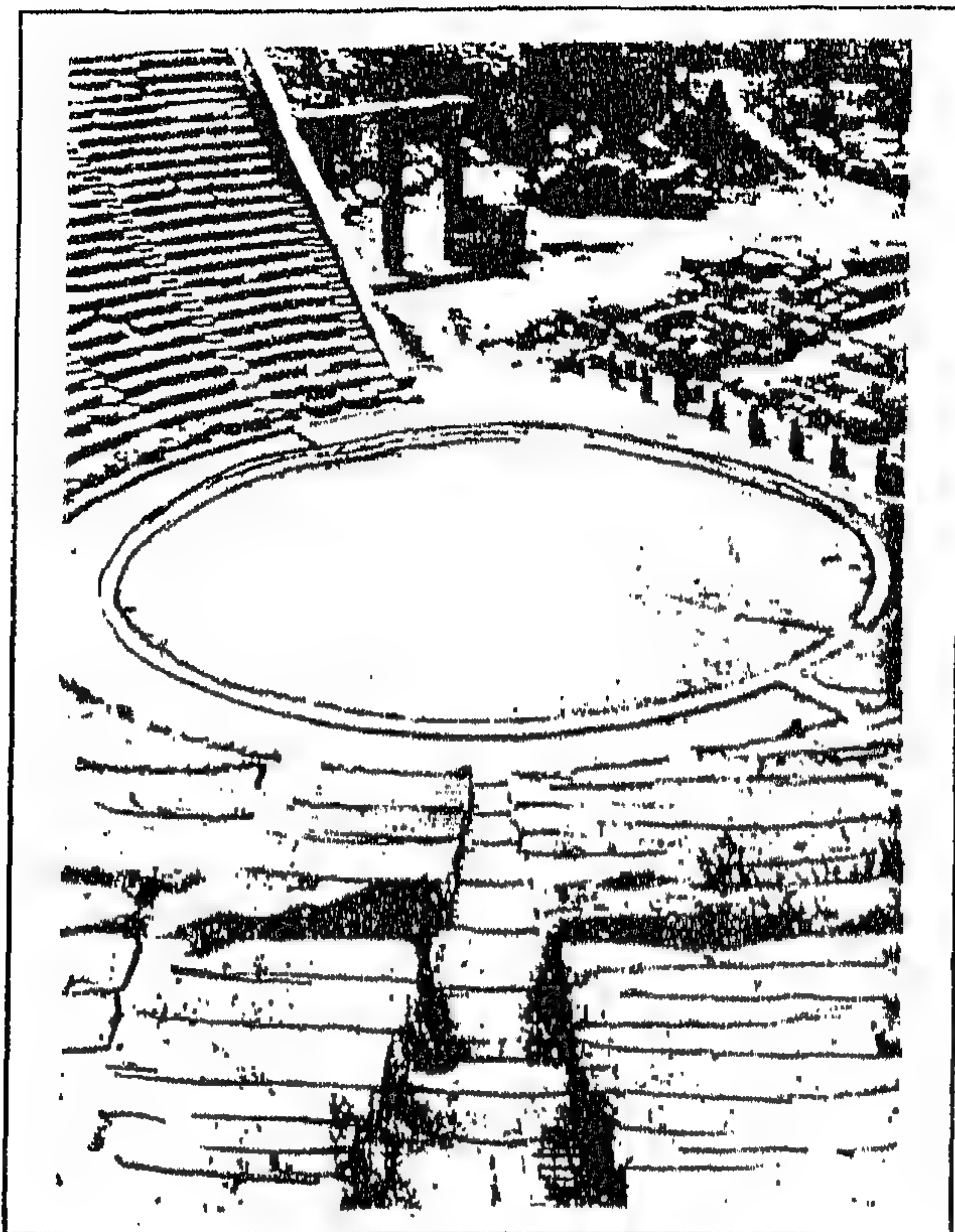
113 - انظر الصورة الحقيقية والرسم التخطيطي للمسرح الإغريقي الذي يسمح بناؤه بعرض المشاهد الواسعة مع ما تتطلبه من ديكور، كالصخور العالية، والجبال، والموانئ وما شابهها.

أن تعرض، في وقت واحد، المعبد، والقصر والعسكر والمدينة من الداخل والخارج.
وتُمثل عليها مشاهد شاسعة. ولن نستشهد على هذا إلا من الذاكرة : فهذا هو
بروميثيوس¹¹⁴ على جَبَلِه،



مسرح إغريقي

114 - الإله بروميثيوس بطل مسرحية «بروميثيوس في الأصفاد» لأسخيلوس، وموضوعها أن هذا الإله الذي سرق النار وأهداها لبني البشر، أثار غضب «زيوس» أبي الآلهة. فعاقبه زيوس عقاباً أبدياً لا ينتهي؛ إذ ربطه على صخرة في أعلى جبل، وسلط عليه لسراً ينهش كبده، وكلما انتهى من لهشها تعود كما كانت. وما ازداد بروميثيوس إلا عناداً، وراح يتوعد زيوس بأنه سيكشف سراً يقلب عرشه. فزلزل أبو الآلهة الأرض من تحته وأخفاه بين الأنقاض. انظر : بروميثيوس في الأصفاد، (بالفرنسية)، الأعمال الكاملة لأسخيلوس، باريس 1964، ص.ص 102 - 126



مسرح مدينة إبيدور اليونانية لا تزال تقام فيه مهرجانات الكوميديا والتراجيديا حتى
الآن، وهو أفضل ما بقي من المسارح الإغريقية

وهي «آنتيغونة»¹¹⁵ تبحث من قمة أحد الحصون عن أخيها «بولينيكوس» بين جيش العدا (مسرحة الفينيقيات)،¹¹⁵ وهي «إيفادنيه»¹¹⁶ من فوق صخرة تُلقي بنفسها بين ألسنة اللهب حيث يحترق جسد «كابانيه»¹¹⁶ (في

115 - آنتيغونة شخصية من شخصيات الأساطير الأدبية اليونانية، وهي بنت الإله الذي اقترحه أوديب بزواجه من أمه، وأخت «أسمينا»، و «إيتيوكل»، و «بولينيكوس». تناول هذه الشخصية كل من: «سوفوكليس» في مسرحية «آنتيغونة» (441 ق.م)، وفي مسرحية «أوديب في كولونا»، و«يوريبيدس» في مسرحية الفينيقيات: فبعد تشرد أوديب، واستلام خاله «كريون» مقاليد طيبة، نُفي «بولينيكوس» عنوة، فتعاون مع «الأرغوسيين» أعداء طيبة، وجهز منهم جيشاً لغزوها. وكان في قيادة جيش طيبة، أخوة «إيتيوكل». وقبل اندلاع المعركة، وقفت آنتيغونة على شرفة الحصن تراقب زحف جيش الأعداء مُصممة على المقاومة ضده. لكنها عندما رأت أخاها بولينيكوس المظلوم، حاولت مع أمها «جوكاستا» مصالحة الآخرين العدوين اللذين ماتا في تلك المعركة. فقرر كريون إقامة مراسيم الدفن لإيتيوكل ومنع دفن بولينيكوس، فعارضته آنتيغونة (وكانت خطيبة ابنه هيمون) وطسخت الخطوبة، ودفنت أخاها غير عابئة بالموت بعد أدائها للواجب. النظر: يوريبيدس، الأعمال الكاملة (بالفرنسية)، المجلد الثالث، باريس 1966، مسرحية الفينيقيات، ص.ص 223 - 279.

116 - إيفادنيه زوج كابانيه الذي قُتل مع الأبطال الذين قادهم «بولينيكوس» لغزو «طيبة»، ولم يُنَجَّ منهم سوى «آدرستوس». فتوجه إلى أثينا وطلب من ملكها «تيسوس» أن يُقنص أهل طيبة بدفن أجساد القتلى. لأن بقاءهم دون دفن يعني عدم قدرتهم على اجتياز نهر الموت والاستقرار في العالم السفلي، كما تضيع أرواحهم. ورفض الملك طلبه في البداية، ولكن أمة «إيثرا» جعلته يرى أبناء القتلى وزوجاتهم واستدرت عطفه وقناعته. فأرسل رسولا إلى «كريون» ليدفن الموتى بالتي هي أحسن، وما استجاب كريون، فقاد تيسوس حملة ضده وأجبره على الموافقة، وجهز القبر للأجساد الخمسة، ووضعهم في التابوت، ثم وضع التوابت على محرقة الجنازة. وهنا جاءت إيفادنيه وألقت بنفسها على النار الملهبة ولحقت بزوجها. وهذا هو موضوع مسرحية «الضارعات» لـ يوريبيدس. النظر: يوريبيدس، الأعمال الكاملة، الجزء الرابع، باريس 1966، مسرحية «الضارعات»، ص.ص 271 - 308. وانظر: هاملتون، الميثولوجيا، نفسه، ص.ص 417 - 420.

مسرحية الضارعات¹¹⁶ لـ «يوريبليس»؛ وها هو خادماً¹¹⁷ نراه ينبثق من الميناء، يُبحر على المسرح بخمسين أميرة مع وصيفاتهنّ (الضارعات¹¹⁷ لـ «أسخيلوس»). إن فن العمارة والشعر في المسرح اليوناني يحملان طابعاً أثرياً. وليس في العالم القديم ما هو أكثر جلالاً وسمواً من هذا. فطيقسه الديني وتاريخه يمتزجان بمسرحه.

وأوائل كتابه الكوميديين مبشرون¹¹⁸، وتمثيلاته المسرحية شعائر دينية، وأعياد وطنية.

117 - مسرحية «الضارعات» أقدم مسرحية «لأسخيلوس» الدور الأساسي فيها للجوقة. وهذا تعبير عن أن التراجيديات المنبثقة من الأعياد الاحتفالية كانت لاتزال في المهد. وموضوعها أن بنات داناوس الخمسين - وقد منعهنّ أولاد عمهنّ من الزواج، قرّرن الهرب من مصر والالتجاء إلى مملكة آرغوس (بلد جدتهنّ إيو 10 التي هربت من غضب هيرا (إلهة الزواج) عليها، لأن زيوس أحبها، واستقرت في مصر). وعند وصولهنّ إلى آرغوس تردّد الملك في إجلانهنّ، وبعد استفتاء شعبة قرر استقباهنّ، وعندئذ وصل رسول من مصر يطلب إعادتهنّ، فطرده الملك، فانصرف يتوقّده بالحرب. وهنا تنتهي المسرحية. النظر: أسخيلوس، الأعمال الكاملة (بالفرنسية)، باريس 1964، الضارعات، ص. 16 - 40.

118 - قد ترجع النعمة التبشيرية في الكوميديا إلى طبيعتها النقدية الهجائية المختلفة عن طبيعة التراجيديات اليونانية التي تبرز فيها بوضوح صورة القدر المنتصر على الإنسان. ومع أن أبطال المأساوي يتحركون داخل الرقعة التي حددها لهم قدرهم، يظلّ صراعهم ضده شبه معدوم، وإن اختلفت مستوياته بين كاتب وآخر. ففي مأساوي أسخيلوس (525 - 456 ق.م) يخضع الإنسان خضوعاً تاماً لإدارة الآلهة، وليست حريته إلا نسبية جداً أمام الحتمية القدرية الكامنة وراءه. وهذا ما يسمّيه شامبوري بـ «الإرهاب الديني» الذي يزرع في المشاهد الشفقة والرعب معاً. (النظر: مقادمتنا لترجمة مسرحية «الفرس» لأسخيلوس، منشورات دار الينابيع دمشق 1994، ص. 11). وفي مأساوي سوفوكليس (496 - 406 ق.م) يظهر ضرب من الانسجام بين البطل المأساوي ومبادئه الخاصة القائمة على أسس أخلاقية مستفاعة من نظام تعدد الآلهة. مثال ذلك «أوديب الملك» الذي أصرّ على معرفة قاتل ملك طيبة، حتى وهو يشعر ضمناً أنه مشكوك فيه. وحينما اكتشف الحقيقة فقام عينه بحسب ما يقتضيه القانون. ولكنه لو أوقف التحقيق وفرض إرادته، لما استطاع أن يوقف غضب الآلهة التي أنزلت الوباء بمملكته. ولهذا كان لابتدأ له من النزول عند إرادتها، ولزل. لذلك كافأته وأحسنّت مثواه في «كولونسا». ويسأني يوريبليس (480 - 406 ق.م) -

— بإضافات جديدة إلى التراجيديا، لعل أهمها استخفافه بنظام الآلهة، وتركيزه على الإنسان وظروفه، إذ يصوره كما هو، بينما يصوره سوفوكليس كما ينبغي أن يكون، واستخيلوس يعطيه صورة أضخم مما يمكن أن يكون. أي أنه «ألسن» الموضوعات التقليدية وعلمنها، زارعاً الشك في كل شيء، حتى لقد اتهم بالإلحاد. وهذا لا يتناقض مع ميوله الفلسفية السفسطائية (فقد كان صديقاً لسقراط). ولكن القدر يضرب جأوره بعيداً في مسرحياته على نحو ما نرى في «ألكترا» التي حترضت أفعالها «أورست» على قتل أمها. وما كان من الأخ إلا الانصياع لأخته، شأنه في ذلك شأن الأبطال الذين وقعت عليهم اللعنة الأبدية من عائلة آثرية وثالثالوس. (انظر: مسرحية «ألكترا» ليوريبيدس، ترجمة كمال ممدوح هادي، مجلة مسرح، عدد خاص — القاهرة 1975). وحتى في مسرحية «الفيجنيا في أوليس» لألديس يوريبيدس لا الآلهة ولا البشر، وكأنما يشير ببنائه إلى حتمية القدر المخيم فوقها. (انظر: يوريبيدس، الأعمال الكاملة، المجلد الأول مسرحية «الفيجنيا في أوليس» ص. 43 - 96. وانظر: الفيجنيا في أوليس، ترجمة إسماعيل البهناوي، سلسلة «من المسرح العالمي» الكويت، عدد ثموز 1983، ص. 37 - 105).

ومنع ذلك - في رأي د. عبد الرحمن بدوي - أن الفكر الإنساني اليوناني والفق بين الطبيعة الخارجية والطبيعة الإنسانية، مما أبعده أبطال التراجيديا عن مجال الصراع الحقيقي بين ذواتهم والعالم الموضوعي المحيط بهم (انظر: ربيع الفكر اليوناني، الطبعة الخامسة، بيروت - الكويت 1971، ص. 41 - 43).

أما الكوميديا التي يحكمها فعل التعرية وكشف أخطاء الإنسان وعيوبه الشككية والفكرية، فهي ذات صلة الصق بتفاصيل الحياة اليومية، وجنوحها إلى التعبير، كما جنوحها إلى التأثير في الجمهور أسبق من التراجيديا، ومُشاهد الكوميديا يعيش حالاً أكثر حرية وانطلاقاً من مُشاهد التراجيديا. (انظر: آلان، نظام الفنون الجمالية - فصل حقيقة المشاعر - باريس 1953، ص. 162 - 163. وانظر: برغسون، الضحك، باريس 1900، ص. 69 - 77). وهذا ما يبدو بوضوح في كوميديات أريستوفانيس (450 - 386 ق.م) التي عبّر من خلالها عن ازدرائه للأعراف الاجتماعية السائدة، وللخوضي، وللغضب والإرهاب، وذلك باسم مثله العليا المتجسدة في الحكمة، والطبيعة والسلام. وقد لاقى نجاحاً باهراً عند جمهور حذر، وأنانى، وغير متدين، تكوّن في أحضان الاحتفالات المرافقة مع المرح والتسلية والمسامحة «كوموس». ولم يبق من مسرحياته سوى إحدى عشرة مسرحية من أهمها: «السحب» (423 ق.م)، وفيها يهاجم فلسفة سقراط وطريقته في الجدل، و «الزبابير» (422 ق.م)، و «الضفادع» (405 ق.م).

ولا يُقاس الكاتب الكوميدي «ميناندر» (342 - 292 ق.م) بأريستوفانيس؛ لأنه عاش في عصره

ثمة ملاحظة أخيرة تستكمل تسجيل الطابع الملحمي لهذه العصور؛ فالتراجيديا - من خلال الموضوعات التي تعالجها، ومن خلال الأشكال التي تعتمدها - لاتفعل أكثر من تكرار الملحمة. ولا يعمل الكتاب التراجيديون كلهم إلا الإسهاب فيما أجمل، «هومروس». يتناولون الحكايات نفسه (119)، والنكبات عينها والأبطال ذاتهم (119)،

«المخطاط أينا، واهتم بالكم على حساب الكيف، كما سيطر عليه همّ التسلية والترويح عن النفس، ومن حسنات مسرحياته دقة الملاحظة واللغة المناسبة. من مسرحياته «التحكيم»، و«الحسناء ذات الشعر المقصوص».

119 - الحقيقة أن هناك مصدرين للتراجيديا: الأسطورة، والملحمة المشمولة بالأسطورة في الأصل، فمن الأسطورة ينحدر مفهوم اللعنة الأبدية الذي استقى منه الكتاب التراجيديون مسرحيات عديدة. ويفسر هذا المفهوم مسألة اتصاف الآلهة الإغريقية بصفات البشر أنفسهم، فهي تغضب وتوقع العقوبات بالمدينين بصورة تشبه ردة الفعل البشرية، حتى لو كان المدين إلهاً مثل «بروميثيوس» سارق نار الآلهة، حيث ظلّ السر يدهش كبدته المتجسدة دون القطاع (مسرحية «بروميثيوس في الأصفاد» لأسخيلوس وهي جزء من ثلاثيته التي فقد جزأها: «بروميثيوس طليقاً» و «بروميثيوس حامل النار»). ومن اللعنات الأبدية التي حلت بالبشر (وبأولاد زيوس من نساء بشريات)، لعنة تانتالوس ملك ليديا، وهو ابن زيوس، ووالد بيلوبوس وليوبي وجدة صاحب اللعنة الثانية آتريوس. أصابت اللعنة الأبدية تانتالوس لأنه سرق رحيق الآلهة (الأحلى من العسل بعشرة أضعاف) وأعطاه للناس. فثارت ثائرة الآلهة، وابتلته بالجوع والعطش. وجعلته وسط بركة من الماء تقتلىء شيئاً فشيئاً حتى تصل إلى شفته السفلى، فإذا حاول ارتشاف الماء غار تحت رجله، كما تدلّ فوقه العنب والرمان تدفعه الريح حتى يوشك على دخول فمه، فإذا تلمّظ شفته، طارت الأغصان بين الغيوم وهكذا.

والجرمة الأشنع التي ارتكبها آتريوس (ابن بيلوبوس وهيودامي) أن أخاه تيسس سرق له رمز سلطته (والحمل الذهبي). وخطف زوجة ليوبي. فما كان منه إلا أن اختطف أولاد أخيه، وذبحهم، وطبخهم وقدمهم طعاماً لوالدهم عقاباً له على فعلته. وبذلك صار المجرم الأكبر في التاريخ. فلمنته الالهة ولعنّت ذريته إلى الأبد: ابنه مينيلوس يتزوج من هيلانة (بنت زيوس من ليدا) وابنه أجاممنون ينزوّج من أختها كلثيمنسرا (بنت تنداريوس من ليدا أيضاً)، والبتان ملعونتان. فهيلانة تخون زوجها مع باريس ابن بريام ملك طروادة، وكلثيمنسرا تخون زوجها مع إيجيسث ابن تيسس.

— وإذا كان خطف هيلانة إلى طروادة إطاراً عاماً ومسياً مباشراً لحرب طروادة، وموضوعاً أساسياً لـ «الإلياذة». فإن التراجيديا جسدت الشخصيات المذكورة تجسيداً شبه كامل: ثمة ثلاثية «أورست» لأسخيلوس، المكونة من ثلاثة أجزاء: آغاممنون، وساملات القرابين، وإلهات الرحمة. ففي الجزء الأول تقتل كلتيمنسترا زوجها آغاممنون لأنه ضحى بابنتها افجينيا نتي تُرسل الألهة رياحاً مناسبة للإقلاع إلى طروادة، وفي الجزء الثاني تتعرف ألكترا أختها عندما يزور قبر والده المغدور وتساعد على قتل أمه، وفي الجزء الثالث يصبح أورست قاتل أمه طريد إلهات النعمة وساملات القانون. لكن الجوء إلى أليسا وأبولون ينقله من العقاب (الظر: أسخيلوس، الأعمال الكاملة، نفسه، ص.ص 135-233). وثمة عبدة مسرحيات إيوريبيدس عن اللعنة نفسها هي: افجينيا في أوليس (حيث يقدمها والدها آغاممنون ضحية للآلهة)، وافجينيا في تاوريس «وفيهما يتبع إيوريبيدس رواية أسطورية تخالف لما جاء عند هوميروس وفحواها أن الرؤية آرتميس أنقذت افجينيا بنت آغاممنون فلم تُذبح قرباناً على المذبح في ميناء أوليس (...) وإنما حُمِلت إلى بلاد التاوريين» (الظر: مقدمة افجينيا في تاوريس، من المسرح العالمي، نفسه، ص.ص 16-17. ومسرحية أورست. وما أخذه من هوميروس هو موضوع مسرحية «هيكوب» زوج بريام ملك طروادة التي تقع أسيرة في يد آغاممنون، وتقدم ابنتها بوليكسين قرباناً على قبر آخيل، وموضوع مسرحية «أندرومالك» زوج البطل الطروادي «هكتور» ابن بريام وأخ باريس. وهما تقع أندرومالك أسيرة في يد نيوبوليموس فتزوجها وأنجبت منه ولداً اسمه مولوسوس، ثم عاد فتزوج هرميولي بنت مينيلوس من هيلانة، وذبح مينيلوس مؤامرة لقتل أندرومالك وابنها، لكن هيليوس أنقذهما. وكانت هرميولي عاقراً، فحاولت الانتحار، وأنقذها ابن عمها أورست. وموضوع مسرحية «الطرواديات» التي تصور مراة الشعور بالأسر في نفوس نساء طروادة مثل هيكوب وأندرومالك، وكاساندرا وغيرهن. (الظر: إيوريبيدس، الأعمال الكاملة، المجلد الأول بأكمله، والمجلد الرابع، باريس 1964، ص.ص 141-227)، والظر: مقدمة افجينيا في أوليس، من المسرح العالمي، نفسه، ص.ص 14-17).

ولا يستعير سوفوكليس من هذه الأسطورة سوى موضوع مسرحيته «ألكترا» (انظر: من الأدب التمثيلي اليوناني، ترجمة د. طه حسين، بيروت 1978، ص.ص 9-70). وبقيّة مسرحياته موزعة بين أسطورة أوديب (مسرحية أوديب ملكاً، وأوديب في كولونا، وألفيولة)، وحرب طروادة وشخصيات هوميروس (مسرحية إياس الذي جنّ جنونه لأنه لم يرث سلاح آخيل، فاتح غاضباً، ومسرحية فيلوكتيتس الذي رافق اليونانيين إلى حرب طروادة، فلدغته أفعى، وازداد ضعفه، فأخذه أوديسيوس ورماه في جزيرة بقي فيها عشر سنوات، وعندما اشتدت حرب طروادة حضراوة، أوحى الآلهة —

ينهلون جميعاً من النهر الهوميري، ومن «الإلياذة»¹²⁰ و «الأوديسة»¹²¹ دائماً.

→ إلى اليونانيين أن طروادة لن تسقط ما لم يُشارك فيها فيلوكتيتس، وهكذا ذهب أوديسيوس لإحضاره) النظر: المرجع السابق، نفسه، مسرحية إياس، ص. 76-129، ومسرحية فيلوكتيتس ص. 384-333.

¹²⁰ ... الإلياذة ملحمة شعرية مكتوبة في القرن التاسع قبل الميلاد، وهي ذات خلفية أسطورية تاريخية تتعلق بحرب طروادة. وسبب هذه الحرب، بحسب الأسطورة، أن أبا الآلهة زيوس أراد تزويج إلهة البحر تيتس من بيليوس ملك فاليا، ودعا الآلهة جميعاً ما عدا إلهة الخصام «آريس». فغضبت هذه الإلهة وأتت بُغته إلى الحفل وألقت بين المدعوين تفاحة ذهبية كُتِبَ عليها: «هذه التفاحة من نصيب الأجل». فاندفعت هيرا «إلهة الزواج» وأثينا «إلهة الحكمة» وأفروديت «إلهة الجمال» لالتفاحها، وشب خلاف بينهما. فقرر زيوس أن يحسم الأمر بآريس ابن بريم، لذلك بعثت له ككل إلهة منهن برشوى: وعدته هيرا بالسلطة، وأثينا بالانتصارات العسكرية، وأفروديت وحدها هي التي جذبتة بوعدها أنها ستوقع في حبه أجل نساء الأرض، وكانت هذه المرأة الأجل هي هيلانة التي اختطفها بريس، وبعد عشر سنوات تجهز اليونانيون جيشاً بقيادة أغاممنون واتجهوا صوب طروادة لاستعادة الملكة المخطوفة. ودامت الحرب عشر سنوات أيضاً.

لكن هوميروس لا يعالج الأسطورة، بل يؤطر بها بداية ملحمة، وينطلق إلى وصف معارك الأيام العشرة الأخيرة من حرب طروادة، وبالتحديد، بدءاً من غضب آخيل. وآخيل هو ابن زيوس من أميرة البحر «ليتس» اكتسب صفة الخلود في كامل جسمه ما عدا الكعب الذي بقيت كف أقدام مطبقة عليه وهي تغمره بمياه نهر الخلود. وقد رافق اليونانيين إلى طروادة، وفي الطريق، اتحد له مسبة اسمها «برسيس» فاغتصبها منه أغاممنون. مما أدى إلى امتناع آخيل عن المشاركة في معارك اليونانيين ضد الطرواديين. وعندما قتل هكتور باتروكل الصديق الأوفى لآخيل، غضب هذا الأخير ونزل إلى أرض المعركة فقتل هكتور، وربط جثته في عربة وراح يجرها في سهل طروادة وعلى مرأى من الملك بريم وزوجته هيكوب «والدا هكتور» وعلى مرأى من «أندروماك» زوج هكتور. (النظر: الإلياذة ترجمة سليمان البستاني، المجلدان (2-1). وانظر: الإلياذة، ترجمة عنبرة سلام الخالدي، بيروت طبعة 1985.

تتميز الإلياذة بالوصف الحركي الحلي للمعارك، وللأبطال ونزاهم. ولهذا السبب تغلب الحسية على لغتها، إذ لا يزيد عدد الألفاظ المجردة فيها - بحسب تورانس - على 39/ لفظة. (النظر: بالوراما -

ومثلما جرحر «آخيل» جثة «هيكتور» وأدارها حول طروادة، تدور التراجيديات (هي الأخرى) 122 حول طروادة.

ومع ذلك ها هو عصر الملحمية يوشك على نهايته؛ فقد راجع هذا الشعر - كما راجع المجتمع المنعكس فيه - يجسّد ذاته دائراً حول نفسه: «روما ثقافية أثري اليونان حرفياً» 123، و «فرجيل» 123 يسمّع «هوميروس»، ويموت الشعر الملحمي في هذه

«الآداب، نفسه، ص 197). ومن مشاهداتها البديعة: وداع هيكتور لزوجته أندروماك وهو يعرف أنه سيموت على يد أخيل، وزيارة بريام العجوز لاستلام جثة ابنه هكتور ودفنها. 121 - تحكي هذه الملحمية المكتوبة في القرن الثامن قبل الميلاد، قصة عودة البطل اليوناني أوديسيوس (صاحب فكرة الحصان الخشبي الذي اختبأ داخله الفرسان اليونانيون ودخلوا طروادة وأحرقوها، ووارث سلاح آخيل) إلى مملكته إيثاكية. نتيجة غضب إله البحار «بوسايدون» على أوديسيوس، استغرقت رحلة عودته عشر سنوات تعرض خلالها لأهوال شتى ما كان لينجو من مخاطرهما لولا مساعدة الإله أثينا التي حثت ابنه تليماخ على البحث عنه في الجزر والممالك المنتشرة حول بحر إيجه وفيه. بينما كانت زوجته «بنلوب» تواجه الخطّاب الذين جاؤوا - وفق العادات اليونانية عندما يغيب الزوج بسبب الحرب - لتتقي واحداً منهم زوجاً لها، وتكادهم بدعواها أنها حاملة تنتهي من حياة لوب لها، سوف تختار الزوج المناسب. لكنها كانت تحمل الخطوط التي تحوّلها في النهار. وفي النهاية يعود زوجها، ويخوض معركة حامية ضد الخطّاب وسطوتهم على منزله. وتعتبر «بنلوب» رمزاً أدبياً للوفاء الزوجي. (انظر: الأوديسة (بالفرنسية)، ترجمها عن اليونانية «ميدريك دوفور»، باريس 1960)، والظر. الأوديسة، ترجمة عنبرة سلام الخالدي، بيروت طبعة 1983.

122 - مابين قوسين إضافة من عندنا للإيضاح.

123 - من المتعارف عليه أن سيطرة روما على بلاد اليونان (ق 2 ق.م) اقتضت على الانتصار العسكري الذي أدت إليه أسباب كثيرة على رأسها القسام اليونان على نفسها، والشقاق المدن الهيلينية وضعفها. ثم ما لبث الرومان المنتصرون أن نهلوا من معين التراث الثقافي والأدبي الهائل الذي أنتجه الفكر الإغريقي. والحق أن تغلغل هذه الثقافة في البنية القوقية لروما الوليدة يعود إلى ما قبل القرن الثاني قبل الميلاد، حيث تمت ترجمة الملاحم والمسرحيات التراجيدية والكوميديّة منذ بداية القرن الثالث. وكان

من الطبيعي أن يحصل هذا النوع من التلمذ الروماني على اليونانيين؛ لأن طبيعة الشعبين مختلفة، فمقابل الفضول الروحي عند الرومانيين وخيالهم الغني، أَسَم الرومان بالتنظيم، والحكمة الثابتة، والعمل دون هوادة. وعلى حين ازدهرت في اليونان الفلسفة النظرية، والآداب والفنون، ازدهرت في الامبراطورية الرومانية الزراعة والتجارة والإدارة، والفنون الحربية. وبقي مكان الأدباء والفنانين ضيقاً.

وينبغي ألا يذهب بنا الظن إلى أن اقتفاء روما لليونان كان يتناقض مع الحاجات الروحية الرومانية؛ بل على العكس تماماً؛ فحتى المحاكاة الحرفية خدمت روما في محاولة الاستناد على أصل حضاري هو اليونان، واعتبار نفسها اتصالاً له - تماماً كما فعل الأميركيون المتقدمون تقنياً في اعتمادهم الكلي على تراث أوروبا - وهذا لم يدخر الميزات الخاصة للثقافة الرومانية؛ فلغتهم ظلت وفيه لفكرهم، ألفاظها دقيقة على قدر المعاني؛ لذلك برع الرومان بالتاريخ والخطابة أكثر من براعتهم بالشعر والفلسفة. (النظر: ديورانت، قصة الحضارة، المجلد التاسع، جزء 1)، القاهرة، طبعة ثالثة 1972، ص. ص. 221-228. والنظر: تورانس، بانوراما الأدب، الجزء الثاني، نفسه، ص. ص. 51 - 52).

ضمن هذا الإطار كتب فرجيل ملحمة «الإنبيادة» جامعاً في محاكاة هوميروس بين الإلياذة والأوديسة. فأول ستة أناشيد تقليد للغامرات أوديسسوس، ولوروده إلى العالم السفلي حيث التقى آجيل. وباقي الملحمة وصف للمعارك التي خاضها الطرواديون الراحلون صوب «اللايوم» لبناء روما. ذلك أن الآلهة قيضت لإينياس ابن أكتيس الطرواديين - بعد سقوط طروادة وإحراقها - أن يجهز نفسه بجند جديد لا يعرف سره إلا والد أكتيس، وسيبيل العرافة التي سئلته على موطن والده في العالم السفلي. وهكذا ينطلق إينياس صوب قدره الجديد، وفي أثناء إرسائه للسفن في قرطاجنة، يلتقي أميرتها الفينيقية ديدونة الفاتنة، فتقع في حبه، ويودّ أو يبقى إلى جانبها. إلا أن الآلهة تدفعه دفعاً لإكمال مهمته، فيضطر لدفعها. مما يدفعها إلى الانتحار حرقاً. وتعتبر قصة حبها واحدة من أجمل ما أنتجته الأدب العالمي، ولاسيما تلك اللحظة الدرامية العليا التي يلتقي الحببان في العالم السفلي. فتزور ديدونا عن حبيب الأمس، وتلتحق بحبيب آخر.

ويتابع إينياس رحلته، ويتفد، طوعاً أو كرهاً، ما تأمره به الآلهة، وفي نهاية المطاف ينتصر على أعدائه، ويؤسس مدينة روما الخالدة إلى الأبد. (انظر: الإنبيادة، ترجمة عبدة سلام الخالدي، بيروت 1975).

وعلى الرغم من كل ما قيل في ملحمة الإنبيادة التي لا يتمتع بطلها بمثل ما يتمتع به أبطال هوميروس من قوة وبأس يعادلان قوة الآلهة وبأسهم أحياناً، يشعر قارئها أنه أمام عمل مُتقن مترابط من جهة، وأمام تنمّة لما عرفه من أحداث حرب طروادة وأبطالها. والواقع أن الرومان تلقوا هذه الملحمة -

الولادة الأخيرة (الإنيادة)¹²⁴، كما لو أنه يمضي بشرف.

عصر المسيحية والدrama :

لقد آن الأوان لبدأ عصر آخر للعالم وللشعر معاً. إذ يتسَلَّل إلى قلب المجتمع القديم دين روحاني، يقتله ويزرع في حثَّة هذه الحضارة العاجزة¹²⁵ بذرة الحضارة المعاصرة، مُزجِعاً الوثنية المادية الخارجية. وهذا الدين كامل، لأنه حقيقي؛ فبين مذهبته، وحقيقته، ترسخ الأخلاق بعمق. وهو يعلم الإنسان أولاً، من الحقائق الأولى، أنه سيعيش حياتين: الأولى عارضة، والثانية باقية؛ مثل قدره؛ وأن فيه حيواناً، وعقلاً، روحاً، وجسداً. وأنه بكلمة واحدة نقطة تقاطع، وحلقة مشتركة بين حلقتي الكائنين

– بمشاعر حامية. وجعلوها كتابهم الزمني الذي لم يُضارعه كتاب آخر. وقد كانت الإنيادة – كما تقول عبدة سلام الخالدي – ممراً بين عصور الوثنية والعصور المسيحية؛ فقد ولد فرجيل سنة 70 قبل الميلاد وتوفي سنة 19 ق.م، أي قبل بضع سنوات من ظهور المسيحية، المرجع السابق ص. 5 – 6، ولعل هذا ما يرمي إليه هير من توكيده أن الإنيادة تسجل موت الملحمة.

124 – الإضافة من عندنا للإيضاح.

125 – استمر الصراع بين الدولة الرومانية والكنيسة قرابة ثلاثة قرون (64 – 311)، وعمل القياصرة على إبادة المسيحيين نهائياً سنة 250 للميلاد. لأن تعاليمهم كانت تتناقض مع الإقرار بسلطتهم المطلقة التي كانت تميزها الوثنية بنظام تعدد الآلهة. فالدولة الرومانية هي أساس الحضارة الوثنية – كما يقول ول ديورانت – على حين أن الدين كان أساساً للحضارة المسيحية. وليس غريباً أن يُحسَم الصراع لصالح المسيحية طالما أن الفساد بدأ يتخر الدولة ونظامها. وهذا ما تبّه إليه القيصر قسطنطين الأكبر (280 أو 288 – 337)، وهو أمام تداعي الطقوس التقليدية والفلسفة والأخلاق الهيلينية، وامتداد الديانات الشرقية – والمسيحية خاصة –؛ فاعترف بالمسيحية ديناً رسمياً للامبراطورية الرومانية آملاً أن تستطيع تجديد الحضارة الرومانية وإحسانها. وكانت خطوته تلك فاتحة تاريخ أوروبا المسيحية. انظر: قصة الحضارة، نفسه، الجزء الثاني من المجلد التاسع، ص. 387 – 396.

اللذين يلامسان الإبداع، حلقة من سلسلة الكائنات المادية، ومن سلسلة الكائنات غير الحسية، حيث تنطلق الأولى من الحسوس (الحجر) لتصل إلى الإنسان، وتنطلق الثانية من الإنسان لتنتهي إلى الله.

ربما كان جزء من هذه الحقائق محل شك عند بعض حكماء العالم القديم، لكن إيمانها العارم، والواسع الرضاء إنما يبدأ بالإنجيل. كانت المدارس الوثنية ثمثي خبط عشواء في الظلام، متعلقة بالكاذيب وبالحقائق في مسارها المحكوم بالمصادفة. وكان بعض فلاسفتها يُلقى أحياناً أضواء ضعيفة على الأشياء، لا توضح منها سوى جانب واحد، بينما تزيد قتامة الجانب الآخر اتساعاً. ومن ثم تتأتى جملة هذه الأوهام التي خلقتها الفلسفة القديمة. ولم يكن ثمة شيء غير الحكمة الإلهية يستبدل هذه الإرضاءات، المتذبذبة للحكمة

البشرية بوضوح فسيح عادل. فـ «فيثاغورث»¹²⁶ و «أبيقور»¹²⁷

126 - فيثاغورث (580 - 2 ق.م) فيلسوف يوناني، صاحب المدرسة الفيثاغورية التي ترجع كل شيء إلى علاقات عددية (العدد جوهر الأشياء) : فالكيمياء تتحدث عن الأشياء بلغة الرموز والأرقام، وعلم الفلك رياضيات سماوية، وحتى النفس عدد. أي أن فيثاغورث كان يبحث عن أصل الأشياء كلها في الشكل وليس في المادة. وتنطوي مدرسته، فوق ذلك، على مبادئ دينية أخلاقية ذات قاعدة مثالية. انظر د. عبد الرحمن بدوي، ربيع الفكر اليوناني، نفسه، ص 106. وانظر: ديورانت، قصة الحضارة، جزء 2، مجلد 3، نفسه، ص.ص 293 - 304.

127 - أبيقور (341 - 270 ق.م) الفيلسوف الإغريقي المتأثر بـ «ديموقريطس» صاحب الفلسفة الذرية. وفي رأيه أن على الإنسان أن يظل سعيداً، لذا سخر فلسفته لخلق عالم لا قلق فيه، وليس إلا بالعلم وحده يستطيع طرد القلق. فلا شيء غيبي، وظواهر الطبيعة مادية وتجد تفسيراتها في قوانين مادية محددة. انظر. موسوعة لاروس، الجزء الثاني، نفسه، ص 112.

و«سقراط»، 128 و «أفلاطون» (128) مشاعل، أما المسيح فهو النور.

وفضلاً عن ذلك، لا شيء أكثر مادّية من نظام الآلهة القديم¹²⁹. فبعبارة عن

128 - سقراط (469 - 399) الفيلسوف اليوناني الذي مات بسبب فلسفته الأخلاقية القائمة على الفضيلة: الإنسان فاضل بقدر ما يعرف معنى الفضيلة، أي بقدر إدراكه لمعنى الخير والجمال. لم يصل شيء من مؤلفاته إلا عبر ما نقله إلينا تلميذه أفلاطون (427 - 347 ق.م) الذي هدف من حوارياته ورسائله إلى تلخيص فكر أستاذه المهدف إلى خلق الإنسان الكامل في المجتمع الكامل. وأصناف أفلاطون إلى هذا نظريته في «المثل» ومفادها أن الموجودات الكونية والاجتماعية ظلّ يصورها الكاملة في عالم المثل. وإذا كان سقراط يركّز على «اللاذنية» في المعرفة، فإن المهم الأول لأفلاطون هو المهم السياسي الذي يشكل نقطة انطلاق تفكيره. وقد كان راغباً في السياسة ثم أعرض عنها لترجمة الفساد الحاصل من صراع الحزبين الأرستقراطي والديمقراطي، فثار على الفساد باحثاً عن الخروج منه في الفلسفة. انظر: غيث (جيروم)، أفلاطون، جدلية الفساد والصراع الطبقي، جدلية المثل والمشاركة، جدلية الإصلاح والحرية والوحدة، بيروت 1970، ص.6. وانظر: شاتليه (فرانسوا)، أفلاطون، ترجمة حافظ الجمالي، دمشق 1991، ص.ص 129 - 179.

129 - التصور اليوناني - كما التصور الروماني عن الآلهة - مرتبط بمفهوم الأسيرة، فنظام الآلهة يبدأ من أب (كرونوس) وأم (جايا)، وكرونوس (ساتورن باللاتينية) واحد من الشياطين العمالقة. كان يأكل أولاده، فقتله ابنه (زيوس = جوبيتر عند الرومان) وتسلّم وإخوانه مقاليد الكون وعددهم اثنا عشر إلهاً يشكلون الأسرة المقدسة التي نقتبس تربيها من أدبث هاملتون بأسماء آلهتها عند اليونان والرومان:

1 - زيوس أبو الآلهة، وحاكم السموات، ومالك الصواعق (جوبيتر).

2 - أخوه بوسايدون (نبتون) إله البحار.

3 - أخوه هادس أو بلوتو إله العالم السفلي.

4 - أخته هestia (فستا)، ربّة القدور، ورمز البيت.

5 - هيرا (جونو) زوج زيوس وإلهة الزواج.

6 - آريس (مارس) إله الحرب، وهو ابن زيوس وهيرا. وأطفال زيوس:

7 - أثينا (مينرفا) إلهة الحكمة. -

كونه مُتصوِّراً، كالمسيحية، ليميّز الروح من الجسد، يعطي شكلاً وصورة لكل شيء حتى للماهيات Essences ، وللأفكار الخالصة Intelligences . كل شيء فيه مرئي، ونفسوس، وجسدي. آلهته بحاجة إلى غيمة¹³⁰ كي تخفيهم عن العيون. وهم يأكلون، ويشربون، وينامون. يُجرحون، ويسيل دَمُهم؛ تُقطع أرجلهم، وها هم يعرجون إلى الأبد¹³¹. إن لهذا الدين آلهة وأنصاف آلهة. وصاعقته¹³² تُصنع بالطريق

8 - وفريوس (أبولو) ربّ السهم الفضي. وسيد الموسيقى.

9 - وأفروديت (فينوس) إلهة الجمال.

10 - وهرمز (ميركوري) إله التجارة والسوق.

11 - أرتيميس (ديانا) إلهة الصيد والأغدير.

12 - هيفستوس (فولكان = البركان) ربّ النار.

النظر : الميثولوجيا، نفسه. ص. 31 - 48. تخضع هذه الأسيرة لما تخضع له العائلات البشرية، وتلاميذ وراء تصرفاتها لقاط ضعف عديدة أكثرها لفتاً للانتباه العجز أمام مصائر كثيرة. فهي هيّرا تتحدى زيوس إن كان يستطيع دفع الموت عن أحد أبنائه. وإذا اعتبرنا عدم إيمان الإغريق بأن الآلهة هي التي خلقت الكون، إنما الكون هو الذي خلق الآلهة تبين أن فكرة القدر غير مُستبعدة عندهم. فم إن الإنسان اليوناني الذي نحامي قوى الطبيعة من خلال الآلهة، لم يتحرر من الشعور بقوى أخرى غامضة تبعث فيه قلقاً ما. وقد رأينا أن أبيقور نادى بالعلم سلاحاً ضد القلق الوجودي، بينما يرى هيفو هنا أن الإيمان وحده دواء القلق.

130 - تذكر الأسطورة أن الدخول إلى مسكن الآلهة في جبل الأولومب يتمّ بعبور بوابة كبيرة من الغيوم تُمسها الفصول الأربعة. وبشبه مسكنهم العامر بالنكتار ورحيق الآلهة جو الجنة، فلا يرد ولا حرق، إنما جبل تضيئه أشعة الشمس ويغلفه السحاب من كل جانب، النظر: المرجع السابق، نفسه، ص. 33.

131 - يقصد هيفو هنا الإله الأعرج «هيفستوس» الذي يسميه الرومان «فولكان»، وهو ابن زيوس من غير هيّرا، وسبب عرجه هو أبوه زيوس الذي رماه من السماء بسبب دفاعه عن هيّرا. وسيد كره هيفو في الصفحات اللاحقة. النظر: المرجع السابق، نفسه، ص. 45.

132 - يتفوق أبو الآلهة زيوس «جوبيتر» على الآلهة كلها بأنه يمتلك الصواعق التي يقذفها في-

على السندان، وتدخل فيها، من بين المكونات الأخرى، ثلاثة إشاعات من المطر المفتول Tres Imbris tort irados، وجوبيتر، إله هذا الدن، يعلق الكون بسلسلة من الذهب، وتمتطي شمسه غربة تجرّها أربعة أحسن؛ وجميعه هسوة يذرا، موقهها فوهة على سطح الكرة الأرضية، وسماؤه جبل 133.

وهكذا فالوثنية التي تعبر إبداعاتها كأها من أديم واحبات تصغر الألهية وتكبر الإنسان. إذ إن أبطال هوميروس بحجم الهة هم تقريباً. فإياس 134 يتحدّى «جوبيتر». وأخيل يساوي «مارس» 135. وعلى العكس رأينا لا توفى

– حال الغضب على أعدائه. وقد صنعها له «السيكلوب» ذوي العين الواحدة لمساعدته في القضاء على العمالقة التيطان. وسلحوا بوستيدون إله البحار بالشوكة الثلاثية الرؤوس، وهادس بقعة الخفاء. وحصل أن زيوس قتل أسكليبيوس ابن أبولو بالصاعقة، فما كان من أبولو إلا أن قتل السيكلوب انتقاماً منهم على سلامتهم الفناء.

133 – الأولمب سلسلة جبلية تقع بين إقليمي تساليا ومقدونيا، وأعلى قمة فيها تبلغ 2926م. والقصة التي تتحدث عنها الأسطورة تحوي قصر زيوس الذي كان يجمع فيه الالهة. ومع الأيام صارت كلمة أولمب معادلة – في اللغة الفرنسية على حد ما نعلم – لكلمة سماء. لأن معظم النصوص التي وردت فيها تصور مسكن الالهة بأنه مكان لا يمكن ارتقاؤه، ولا يدخله إلا الالهة الخالدون والتصور لنفسه موجود عند الرومان، وما ينطبق على زيوس ينطبق على جوبيتر.

134 – يقدم هوميروس في الإلياذة البطل إياس بصورة أفضل من حارب إغريقي بعد. أخيل؛ فهو عملاق ذو قوة خارقة، مسلح بدرعه الفولاذية يشبه القلعة، يغطي جسمه بسبعة جلود ثيران، لا يرتوي من المعارك، وهو – عندما يلاقي الأعداء – لهر فائض. عندما توجه إلى طروادة، صرح بأنه سيحقق النصر على الطرواديين من دون مساعدة الالهة. وبعد موت أخيل اختلف الإغريق حول البطل الذي سيرث سلاحه، وكان ذلك من نصيب اوديسيوس الحارب الحكيم، وخرم منها إياس الحارب الذي يمتلك عاطفة مدرة. وهكذا ينتحر إياس وهو يردد بأن الإنسان الخلق بالانتصار على إياس هو إياس نفسه. راجع: الإلياذة، ومسرحية إياس لسوفوكليس.

135 – الكتابة أو السوداء Melancolie، نتيجة للطهر المسيحية المتشائمة إلى الكون، فالدين الذي

تفصل المسيحية بعمق بين الفكر والمادة. وتَضَعُ لُجَّةً بين الروح والجَسَد، ولُجَّةً بين الإنسان والله.

كي لا تُغْفِلَ أي ملمح من المخطّط الذي يُحازف بإجماله، سنلفت الانتباه إلى أن شعوراً جديداً كان يدخل فكر الشعوب في هذا العصر مع المسيحية، وبفضلها، شعور أكبر من الرزاة وأقل من الحزن: الكتابة (135). وفي الواقع، هل كان قلب الإنسان الذي خدّرتَه حتى ذلك الحين طقوس تراثية وكهنوتية، قادراً على الاستيقاظ، والإحساس أن مَلَكَةً غير منتظرة تثبت فيه، بوحى من دين إنساني لأنه إلهي، من دين يجعل من صلاة الفقير ثراء الغني، دين مساواة، وحرية وإحسان؟ هل كان يستطيع ألا يرى الأشياء جميعاً بطريقة جديدة، منذ كان الإنجيل قد أبان له الروح عبّر الحواس، والخلوة وراء الحياة؟

وبالمقابل كان العالم في تلك الفترة ذاتها يتحمّل ثورة جديداً عميقة، كان من المستحيل ألا تخلّق ثورة في الأذهان. فحتى ذلك الحين قلّما كانت نكبات الأباطوريات تلامس قلب الشعوب، فالملوك هم الذين كانوا يسقطون، والجلالات

نادى به المسيح، «ليس دين بلد الجهود لتغيير العالم، بل دين انتظار لنهاية العالم» انظر: اشفيتسرا، فلسفة الحضارة، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، بيروت ط2 1980، ص183. وتعزّزت التشاؤمية بتفاعل المسيحية مع الرواقية المتنبية لنظرية الأدوار (التاريخ يعيد نفسه) وما ينتج عنها من إذعان. انظر: فكرة التقدم، نفسه ص.ص 42 - 43.

ولكن هيفو لايفصل بين الكتابة المسيحية القديمة (حتى عصر النهضة) وأخلاق المسيح الفعالة فيما يتعلق بالعلاقة بين الإنسان والإنسان، وهي علاقة قائمة على الإحسان. وقد انطلق رجال النهضة من هذه العلاقة الهامة ليفترضوا أن المسيحية فلسفة متفائلة تدعو إلى تركيز العالم والحياة. وكأن هيفو هنا يربط عنصري المفارقة المسيحية (التشاؤم والإحسان) لإعطي للكتابة معنى السعادة الروحية التي خلعتها المسيحية على البشر بعد أن ضاعوا لفترة طويلة مع الوثنية وفلسفاتها.

هي التي كانت تذوي، ولا شيء أكثر من هذا. ولم تكن الصاعقة تنفجر إلا في المناطق العليا؛ وكانت الأحداث، كما بينا سابقاً، تبدو كأنها تجري بكل جلال الملحمة. وقد كان الفرد في المجتمع القديم في أسفل السلم إلى درجة أنه من أجل أن يُضرب، ينبغي أن تنزل المحنة حتى إلى عائلته. ونادراً ما كان يعرف مصيبة خارج الأحران العائلية. وكان من الفريد تقريباً أن تزعج حياته أحران الدولة العامة. لكن في لحظة قيام المجتمع المسيحي، كانت القارة القديمة قد قُلبت رأساً على عقب. كل شيء اهتز حتى جذوره. وكانت الأحداث الأخذة على عاتقها أمر تدمير أوروبا القديمة وتشيد أخرى جديدة، تتصادم، وتتسارع دون هوادة، دافعة الأوطان كيفما اتفق، هذه إلى النور، وتلك في الظلام. كان يعلو ضجيج هائل على الأرض، حيث استحال ألا يصل شيء منه حتى أعماق قلب الشعوب. كان ذلك أكثر من صدى، كان ردّة فعل. وبدأ الإنسان، المنطوي على نفسه أمام هذه التقلبات العالية، يُشفق على الإنسانية، ويتأمل الأضرار المريعة المُلَمّة بالحياة. من هذا الشعور الذي كان يأساً عند «كاتون»¹³⁶ الوثني، جاءت الكتابة المسيحية.

وفي الوقت الذي وُلِدَ الفكر المتفحّص، والفضوليّة. وكانت هذه النكبات العظام مشاهد كبرى، وانقلابات صاعقة أيضاً. كان الشمال الوائب على الجنوب، والعالم الروماني المغيّر لشكله، والارتعاشات الأخيرة لعالم يحتضر بأكمله. وما إن مات هذا العالم حتى انقضت على حثّه الهائلة، كما ينقضّ الباب، فلول الخطباء

136 — Caton (234 - 149 ق.م) رجل سياسي روماني كان يُدافع عن الأخلاق التقليدية، التي صنعت مجد روما، ضد العادات والأخلاق الهلينية. اشتغل سفيراً في قرطاج، وكان ضد سيبون الأسبوي أخ سيبون الإغريقي. اشتهر بخطبه الحماسية خلال الحرب البونيقية الثالثة. ولكن لم يصل من إنتاجه إلا القليل وبيع يأس «كاتون» من بحثه عن مثل أعلى أخلاقي بادهده، ولم يعد تمكناً تحقيقه.

والنحويين، والصوفيين. ما هم ينعقون، ويطنون في مكان التفسخ هذا. إنه سادة لمن يريد أن يتفحص، ويُفسر، ويُناقش. فكلُّ عضو، وكلُّ عضلة، وكلُّ رباط لهذا الجسد الضخم المسجى متقلب بين الاتجاهات كافة. أكيد أن ذلك كان يمكن أن يكون تحت سعادة عند هؤلاء المشرّحين للفكر، لاستطاعتهم، منذ محاولتهم الأولى، أن يمارسوا تجارب عظيمة، ولامتلاكهم، كموضوع أوّل، مجتمعاً ميثاً جاهزاً للتشريح.

وهكذا نرى عبقرية الكتابة والتأمل، وشيطان التحليل والجدالة يزرغان في وقت واحد. وكأنهما مُتعاونان. على واحد من حدود هذا العصر من التحول كان «لويجان»¹³⁷ Longin ، وعلى الآخر «القديس أوغسطين»¹³⁸ Saint - Augustin .

137 - لويجان أو لويجينوس كاسيوس (213 - 173) فيلسوف يوناني تعلم على أموليوس ساكاس معتق الأفلاطونية الجديدة، وقد صار لويجينوس نفسه رئيساً لهذه المدرسة، علّم مبادئها في أثينا ثم في سورية حيث صار وزيراً عند ملكة تدمر «زلوبيا». وعندما احتلّ الرومان سورية قبضوا عليه وأعدموه. انظر: موسوعة لاروس، الجزء الثالث، ص 1877. وتعود الأفلاطونية الجديدة إلى أفلوطين الإسكندري (205 - 270) تلميذ ساكاس أيضاً. مهدها الأول مدينة الإسكندرية التي كانت ملتقى الفلسفة اليونانية والفلسفات الشرقية، وما تلاها من معتقدات دينية، والفكرة الأساسية في هذه الفلسفة هي نظرية الفيض الإلهي (فاض الله بنوره فكانت المخلوقات)، ونظرية الأقاليم الثلاثة: الله والعقل والنفس التي يشرحها أفلوطين في مؤلفاته. فالله هو اللامتناهي واللامحسوس، والنفس متناهية ومحسوسة والعقل وسط بين المحسوس واللامحسوس. والكل صادر عن الإقليم الأول (الله) انظر: د. عبد الرحمن بدوي. تحريف الفكر اليوناني، نفسه، ص. ص 109 - 150 .

138 - (354 - 430)، مرّ ذكره في المقدمة كان مانويّاً (يعتقد بوجود إلهين: إله للنور وإله للظلمة)، ولكنه اهتدى إلى المسيحية بعد اكتشافه للأفلاطونية الجديدة بفضل والدته - وصار فيما بعد رائداً لعصر الإيمان في أوروبا إذ دعا إلى ترسيخ سلطة الكنيسة، وأكد في فلسفته أن الخير والشر متلاحمان في السلوك الإنساني، ولكن الخير، النابع وحده من الله، سينتصر في النهاية. وهكذا أبرز تفاؤلية نسبية من خلال بيسان خير فعل الخلق، مظهراً أن الخطيئة البشرية الأولى تتعلق بالمخلوق لا بالخالق. -

ينبغي الحذر من إلقاء نظرة ازدراء على هذا العصر الذي كان فيه كلُّ ما أُعطي ثَمَارَه منذئذٍ، في طوره الرشيمي، على هذه الفترة التي هيَّأَ أقلُّ كُتَّابِها شأنًا، إذا سُمِّحَ لنا باستخدام تعبير مُبتَدَل، لكنّه صادق، السَّماذَّ للحصاد الذي يجب أن يأتي لاحقاً.

فالعصر الوسيط مُطعَّم على الأمبراطورية البيزنطية¹³⁹.

إذاً ها هو دِيسِنْ جديد، ويجتمع جديد؛ حيث يجب أن نرى شعراً جديداً يزعزع على هذه القاعدة المزدوجة. وسيُساخنا القارئ على إظهارنا لنتيجة وجب أن يستنتجها بنفسه مما قلناه آنفاً، وهي أنَّ الشعرية الملحمية الخالصة عند القدماء لم

« وبهذا تحوّل إلى خصم عنيد للمانويين، ومن أشهر كتبه إلى جانب «مدينة الله»: «عن العقيدة المسيحية» (399 - 422)، و «اعترافات» (397 - 401)، و «الشالوث» (399 - 422). انظر: موسوعة بولي روبر، نفسه، ص 133.

139 - استمرت الأمبراطورية البيزنطية من سنة 330 - 1453، وكانت حضارتها تامة للحضارتين اليونانية والرومانية، وإن كان تفاعلها مع الشرق قد أعطاهما سمعة خاصة لعلّ الانعكاس الصادق لها واضح في فن الزخرفة والفيسفاء والعمارة: كنيسة آيا صوفيا التي بناها الإمبراطور جُستينيان (482 - 565). وقد بقيت هذه الإمبراطورية الوليدة تشكل الجزء الشرقي للإمبراطورية الرومانية حتى سقوط روما نهائياً سنة 476. لذلك تنازعها على صعيد الأدب كلُّ من اليونان والمسيحية. حتى إن الأوج الحضاري الذي بلغته كان إعادة لازدهار الثقافة اليونانية مع الاحتفاظ بالقانون الروماني، إلى أن جاء جُستينيان بقانونه المشهور المسمّى باسمه. وبالمقابل كانت النصرانية تتوغل في أوروبا تَوَغُّلاً كبيراً، وشيئاً فشيئاً - ومنذ القرن الخامس الميلادي - راحت شموليتها تحلّ محلّ شمولية الإمبراطورية الرومانية المتخضرة. وهذا - بالطبع - لم يمنع تفتّت أوروبا وسيادة النظام الإقطاعي فيها، ولم يمنع دخولها في عصر الظلمات. انظر: ول ديورانت، قصة الحضارة، الجزء الثاني من المجلد الرابع، ص. ص 181 - 192.

ومفهوم التعليم الذي يقدّمه هيجو لا يخالف هذه الحقائق التاريخية، إنَّما ينطلق فوراً إلى القرن السادس ليشمل الأدب المسيحي، والملحمة بوجه خاص. لأن الأدب المسيحي - في الواقع - أعنى من الأدب البيزنطي وأعمق أيضاً.

تدرس الطبيعة إلا من وجهة واحدة، مستبعدة عن الفن، ودون شفقة، كل ما لا يرتبط. بنموذج محدّد للجميل في الواقع الخاضع لمحاكاته. لقد كان نموذجاً رائعاً في البداية، ولكنه، كما يحصل دائماً لما هو تصنيفي، غداً زائفاً، وشحيحاً، واصطلاحياً. بينما تقود المسيحية إلى الحقيقة. والشعرية المعاصرة سترى الأشياء، كما تراها المسيحية، بنظرة أسمى وأرحب. وستشعر أن كل شيء في الإبداع ليس جميلاً من الناحية الإنسانية، وأن القبيح موجود في حياة الإنسان إلى جانب القبيح، والمشوّه في جوار اللطيف، والمتنافر – المضحك¹⁴⁰ على الوجه المقابل للجميل، والشرّ مع الخير، والظلام مع النور.

140 - المتنافر - المضحك ترجمة للفظ Le Grotesque ، استقيناها من مدلولها العام في فنون الزخرفة والعمارة والنحت: فهي مقولة جمالية تتميز بتناقض ما هو مضحك بتنافره وابتعاد شكله عن الأشكال المألوفة. فإذا كان الجليل متناسق الأجزاء ومقدوداً على مقاييس تبعث على الشعور بجذبة الموضوع الذي يحسّاه، فإن المتنافر - المضحك ينطوي على خلط من الغرابة والتشوّه والبشاعة الباعثة على الضحك. لذا لا نجد ترجمة طاهر الحسن لهذه اللفظة بـ «السُّخْرِيّ» وافية بالعرض. انظر: ترجمة لكتاب «علم الجسد» لـ «دلي هويسمان»، بيروت 1961، ص 134. ويبدو أن مجدي وهبة لم يقتنع بترجمتها من خلال لفظي «خيالي بشع» وأثر نقل اللفظ الأجنبي بحروف عربية: جُرُوتِسك وشرحه بأنه أشكال مختلفة غريبة. انظر: معجم مصطلحات الأدب، بيروت، مطبعة جديدة 1983، ص. ص 200 - 201. وكذلك فعل الدكتور ثروت عكاشة في «المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية» انكليزي، فرنسي، عربي، بيروت 1990، ص 192، إذ يكتب معرفاً الأشكال الغروتسكية أنها نتيجة فن زخرفي يتميّز بتصاوير أو منحوتات خيالية غريبة للإنسان أو الحيوان أو لكائنات خرافية لا تمت إلى الواقع بسبب «...» يُخرج بها إلى العبث المازح أو القُبْح المثير للسخرية والأزدراء، أو البشاعة المثيرة للهول والفرع أو الكاريكاتير الذي يحرك في النفس الفكاهة والتشوُّه لِسُخْفِهِ وُغْرَابَتِهِ... ومثال ذلك المنحوتات التي تصحلي بها واجهات الكاتدرائيات والكنايس في العصور الوسطى من تمثيل لنساء دهيمات الخلق ومُسيئات قد تهشمت منهنّ الأسناد، وأغاط غريبة من المنحوتات التي لا وجود لها. كذلك نجد الكثير من المزاريب فوق المباني وقد تدلّت من أفواه مثل هذه المنحوتات الشائهة ذراعاً لكلّ عين حاسدة... . وفيكتور هيفو يبحث في جوانب هذه المقولة كافة، على الصعيد الفكري، والأدبي، كما على صعيد فن العمارة والنحت.

وسوف نتساءل عما إذا كان على عقل الفنان المحدود والنسبي أن يتغلب على العقل اللانهائي، والمطلق للمخالق؛ وعما إذا كان على الإنسان أن يقوم الله، وعما إذا كانت طبيعة مشوهة ستصير في الفن أكثر جمالاً، وعما إذا كان من حق الفن، بالاختصار، أن يشطر الإنسان، والحياة، والفن، وعما إذا كان أي شيء سيسير بشكل أفضل عندما نحرده من عضلاته، وطاقته، وأخيراً، عما إذا كانت هذه هي الوسيلة ليكون الفن متناسقاً بدل أن يكون ناقصاً. وهكذا، والنظر مركّز على أحد أشهر مضحكة وعظيمة معاً، وتحت تأثير ذهنية الكتابة المسيحية، والنقد الفلسفي الذي كنا نلاحظه للتو، قطع الشعر خطوة واسعة، خطوة حاسمة، شبيهة بهزة زلزال، ستغير كامل الوجه العقلي للعالم. ستبدأ بالخلق على غرار الطبيعة، وبالمزج في إبداعاتها، بين الظلام والنور، والتهكمي والجميل، دون خلط هذا بذاك مع ذلك، وبعبارات أخرى، ستبدأ بنزج الجسد والروح، والحيوان بالعقل؛ ذلك لأن نقطة انطلاق الدين هي دوماً نقطة انطلاق الشعر. وكل شيء يستقر (بما ذلك).

المتنافر - المضحك في الأدب القديم

إذاً، ما هو مبدأ غريب على العصور القديمة، إذ دخل الشعر نموذج جديد، وما هو شكل جديد يتطور في الفن كشرط زائد في الكائن يعدل الكائن برئته. ذلك النموذج هو المتنافر - المضحك. وهذا الشكل هو الكوميديا.

ولنستمع هنا للإلحاح (على هذه النقطة) لأننا فرغنا قبل قليل من تحديد الملصق المميز، والاختلاف العميق الذي يفصل، في رأينا، الفن المعاصر عن الفن القاييم، والشكل الراهن عن الشكل الميّت، أمر الأدب الكلاسيكي عن الأدب الروماني، إن استخدمنا ألفاظاً أكثر غموضاً، إنما أكثر مصداقية.

- وأخيراً ! هنا سيقول الناس الذين نراهم آتين منذ بعض الوقت، ها نحن نُمسك بكم ! ها أنتم في الجُرم المشهود ! إذا أنتم تجعلون من القبيح نموذجاً للمحاكاة، ومن المتنافر - المضحك عنصراً فنياً ! أما الأشياء الجميلة... والدوق الرفيع... ألا تعرفون أنَّ على الفن أن يُصَحِّح الطبيعة؟ وأنَّ من الواجب تشريفها؟ ومن الواجب أن يكون هناك اختيار؟ فهل وضع القدماء القبيح والمتنافر - المضحك في عملٍ فنيٍّ؟ هل مزجوا الكوميديا بالتراجيديا؟ انظروا إلى مثال القدماء يأسدة ! وكذلك أرسطو... 141 وكذلك، بوالو... 142 وكذلك «لا هارب»... 143 حقاً !

141 - Aristote (384 - 322 ق.م) الفيلسوف الإغريقي المعروف، تلمذ على أفلاطون خلال عشرين عاماً (347 - 367 ق.م)، ثم أقام في Atarne وفي ليسبوس، وذلك قبل أن يصبح مرثي الإسكندر المقدوني، ولدى عودته إلى أثينا سنة 335 ق.م أسس «المعهد» وعلم فيه اثني عشر عاماً، ولما مات الإسكندر سنة 323 ق.م هرب خوفاً من العقوبة، ومات بعده بعام واحد. كان ذا ثقافة موسوعة، يعتبر الفلاسفة شمولية منظمه للمعرفة الإنسانية. وهو بحق أبو المنطق كما تفصح نظريته وتحليلاته لمختلف أشكال الخطاب المجموعة تحت عنوان «الأورغانون». وكان أرسطو طبيعياً: فالفيزياء هي دراسة الكائنات الطبيعية في صيرورتها (ألف في ذلك كتاب «الفيزياء» و «عن السماء»، و «عن التوالد والفساد» و «تاريخ الحيوانات» و «أجزاء الحيوانات» و «عن الروح»). وقادته دراسة الفيزياء إلى الميتافيزيقيا، إذ افترض أن هناك محركاً أولاً لما هو متغير في عالم المخلوقات، والمحرك الأول هو فعل وفكر خالصان. وتتضمن مؤلفاته بحثاً في الأخلاق والسياسة، والإبداع، والأجناس الأدبية: كتاباه «فن الشعر» و «الخطابة». والكتاب الأول بحث عميق في نظرية المحاكاة والتراجيديا. هذا، وقد مارس أرسطو تأثيراً واسعاً في الفلسفة العربية الإسلامية، وفي السكولاستيكية والتومائية في القرون الوسطى. النظر: تاريخ أرسطو الفلاسفة، نفسه ص.ص 42 - 53.

142 - Boileau (1636 - 1711)، درس اللاهوت والحقوق، وصار محامياً، ولكنه لم يمارس مهنته. اتصل بالأمشاط الأدبية بمساعدة أخيه جيل، وما صار مشهوراً في فرنسا إلا بعد ثقائه بموليير ورأسين اللذين اطلعا على «هجائياته» القوية المتصلة من كل عرف أخلاقي ما خلا الأعراف الذهنية البورجوازية. -

هذه المصحح صُلْبَة، دون شك، ولا سيّما أن فيها جدّة نادرة. ولكن دورنا ليس في الردّ عليها. إننا لانؤسس منهجاً هنا، لأننا ندعو الله أن يحمينا من التـسـنـيفات. إنما نؤكد حقيقة. فنحن مؤرّخون ولنا نقاداً. ولا أهمية لكون هذه الحقيقة مُربحة أم مزمجة طالما أنها موجودة... إذا فلنعد، ولنحاول أن نبين أن العبقرية المعاصرة، الشديدة التعقيد، والمتنوعة في أشكالها، والتي لا تنضب إبداعاتها، إذ تتعارض بذلك مع البساطة الموحدة الشكل للعبقرية القديمة. ولدت من الاتحاد الأنصب بين نموذج

-«ويوماً بعد يوم راح يتساءل عن طبيعة فنّه وطبيعة الأدب بوجه عام، فتحوّل سريعاً من هجاء إلى منظر وناقد. وأثر ذلك كتاباً هاماً جداً هو «فن الشعر» (1674) الذي يتكوّن من 1100/ بيت شعري موزّعة على أربعة أناشيد: 1 - متطلبات عامة: ضرورة الإلهام، والمواظبة والنقد، وإدانة التكلف. 2 - الأجناس الشعرية: 3 - الأجناس الثانوية الخفيفة (القصيدة الغزلية، القصيدة الغنائية...)، 4 - الأجناس الكبرى (الدرامي، والملاحمة، والكوميديا). 4 - عودة إلى المفهومات العامة، على شكل مخطط إجمالي لأدب القرن السابع عشر، توجّه بتمجيد للويس الرابع عشر. انظر: معجم بورداس للأدب الفرنسي، نفسه، ص.ص 107 - 109.

143 - La Harpe (1739 - 1803) شاعر فرنسي من أصل سويسري، بدأ حياته الأدبية بكتابة شعر الهجاء، والغنايات، وبعد ذلك كتب في المسرح (حوالي اثنتي عشرة مسرحية بين عامي 1763 - 1776)، لم تظفر بإعجاب فولتير سوى واحدة منها وعنوانها «فرليك». نشر مراسلاته لندوق روسيا الأكبر، التي أثارت فضيحة لما فيها من تشجيع لأبناء عصره. اشتغل في الترجمة، وقدم كتاباً بعنوان «سيرة النبي عشر قصراً». ويتسم نقده الأدبي بالهجومية الضارية التي لا تترك أحداً، وتستعدي الناس جميعاً على صاحبها. علّم في الجامعة الخاصة له «الليسيه» (التي أصبحت في زمن الثورة جامعة الآتنية)، ثم دخل السجن، وخرج منه كاتوليكيّاً متحمساً وملكياً، وصار ينشر منشورات سياسية مكافحاً ضد الأفكار الفلسفية والثورية التي كان يُبجلها قبل حين. وكتب ملحمة عنوانها «الدين» أو «الملك الشهيد». وأخيراً صار واحداً من الرواد الأوفياء لصالون السيّد «ريكامير». كان شاتوبريان يعتبره «ذهناً منوراً، ومستقيماً، وغير منحاز».

انظر: المرجع السابق، نفسه ص.ص 427 - 428

المتنافر - المضحك ونموذج الجليل، ولتظهر أن علينا الانطلاق من هنا لإقامة الاختلاف الجذري والواقعي بين الأدبيين.

ليس حقيقياً أن نقول بإطلاق إن القدماء لم يعرفوا الكوميديا والمتنافر - المضحك. فهذا مستحيل أصلاً. إذ لا شيء يوجد بلا أصل؛ فبذرة العصر الثاني موجودة دوماً في أحشاء العصر الأول. ومنذ «الإلياذة» يولد «ثرسيث» 144Thersite و «فولكان» 145 Vulcan، الكوميديا، يولدها أولهما للبشر، ويولدها الآخر للآلهة. في التراجيديات الإغريقية من الطبيعة والأصالة بما لا يسمح ألا يكون فيها أحياناً شيء من الكوميديا. وهكذا، كي لا نستشهد دائماً

144 - شخصية هزلية من شخصيات «الإلياذة»، وهي مزيج غريب من القبح والجنون، قاد تمرداً في الجيش، فأعاده أوديسوس إلى رشده بضربة عصا، وتجرأ مرة وسخر من آخيل، وقد وصفه هوميروس بقوله: (انظر: الإلياذة، ترجمة سليمان البستاني، نفسه، الجزء الأول، ص.ص 265 - 270).

.. نسيم استكنوا في مجالسهم سرى	ثرسيث لم يدع من لسناك وينسكت
.. سفة له قذف الشمس ستانم ديسن	وخصومة الحكام القبح خطاة
.. وقبح نجساور ك. ل. حسنة وم. ر. إن	يستضحك القوم استعطل بهجته
.. قيد كان أكبين وهو أحول أعرج	وشعره كساد، أفك يشفرة
.. كتفاه قوسنا لضيق صدره	وبصدره لم يخسر غير ضغينة
.. يختص أوديسن وابن فيلا حقله	أبدأ بكسل تمامل وشستمة.... الخ

145 - فولكان هو هيفستوس (الإله الأعرج)، من مواقف الهزلية أنه - وهو يصالح بين هيرا وزئوس، اخذ الكأس وانثنى يسقي هيرا، والباقيين متطعلاً على مقام الساقى ليهيج بواغث الزهو والمضحك بوقوفه موقفاً لم يكن يجدر به لعرجه ودقة ساقه، وضخامة جسمه.

انظر: الإلياذة، الجزء الأول، نفسه، ص.ص 245 - 246.

إلا بما تُسَعِفنا به الذاكرة، كمشهد «مينيلاوس» مع حارسة القصر (مسرحية «هيلانة» 146 المشهد الأول)؛ ومشهد العبد الفريجي 147 (مسرحية «أورست» 148)

146 - مسرحية «هيلانة» لـ «يوريبيس»، كتبها سنة 412 ق.م، وفيها يخلط الجدل بالهزل؛ لذلك يُدرجها «ج.ل. ستيان» بين الهزليات العليا high comedy، بحكم أنها ملهاة جدية تُخدم في معظم الأحوال هدفاً معيناً وتعتمد على مخاطبة عقل المشاهد وعلى الإضحاك عن طريق عرض تناقضات الطبيعة البشرية والتفاهات الاجتماعية. انظر: الملهاة السوداء، ترجمة منير صلاحى الأصبحي، دمشق 1976، ص 20، وص 94 حاشية رقم 18.

في هذه المسرحية يُخالف يوريبيدس الأسطورة المعروفة عن حرب طروادة الناتجة عن اختطاف باريس لهيلانة زوجة مينيلاوس، إذ يحكي أن هيلانة الحقيقية ذهبت للإقامة في مصر تحت حماية ملكها «برونيه» بينما اختطف باريس شقيقها وتوهم أنه اختطف هيلانة ذاتها. وبعد انتهاء حرب طروادة، يتوجه مينيلاوس مع شبح هيلانة إلى مصر. وعلى باب قصر الملك المصري «بروليه» يرى مينيلاوس هيلانة الحقيقية فيصاب بالهلع والالدهاش، وتستغرب حارسة القصر من تصرفاته المضحكة غير اللائقة بملك مثله. وفي النهاية تتولى هيلانة أمر الفرار من مصر مع زوجها، ويساعدها أخوها الإلهين «كاستور» و «بوليد يوكيس». انظر معجم الشخصيات، نفسه، ص 466. وانظر: مقدمة مسرحية يوريبيدس «إفيجينيا في أوليس»، نفسه، ص 18.

147 - نسبة إلى إقليم «فريجيا» في آسيا الصغرى، الواقع في الهضبة الغربية للأناضول. كان اليونانيون يستبدون سكانه باستمرار.

148 - المقصود هنا مسرحية «أورست» ليوريبيدس المكتوبة سنة 408 ق.م، تحكي مآل إليه أورست بعد أن قتل أمه من ندم وتبكي للضمير، ووحدة قاتلة لم يقف أحد إلى جانبه سوى أخته الكرا. وكانت مدينة آرغوس تستعد لإعدامها. وعندها وصل مينيلاوس بصحبة هيلانة قادمين من طروادة، فحاول أورست أن يرى نفسه أمام عمه، وما استجاب له العم، بل خذله وخلد أخذه معه. ولما قرر أورست والكرا أن يقتلا سبب حرب طروادة (هيلانة)، صعدت هذه الأخيرة إلى السماء، فما كان منهما إلا أن هَذَا عمهما مينيلاوس بقتل ابنته «هيرميون» التي كانت خطيبة «أورست»، وفسخ والدها الخطوبة بعد جريمة أورست. والمشهد الذي يتكلم عليه هيفو تصوير للعبد الفريجي وهو يدخل على أورست والجوقة بحذر شديد، وخوف ظاهر؛ حيث يخاف من منظر السيف ويرتجف لرؤيته.

المشهد الرابع). فالهة المروج، والأشخاص الخرافيون¹⁴⁹ Les satyres، والعمالقة الأسطوريون (السيكلوب)، نماذج للمتسافر - المضحك، والحيوانات، والجنات، وربات الجحيم، والعملاقات الطائرات¹⁵⁰ نماذج للمتسافر - المضحك؛ العملاق ذو العين الواحدة (بوليفيموس)¹⁵¹ متسافر - مضحك مُخيف، على حين أن الشخص الخرافي (نصفه الأعلى بشري، ونصفه الأسفل ماعز) متسافر - مضحك هازل.

لكننا نشعر هنا أنّ هذا الجزء من الفن هو أيضاً من مرحلة الطفولة. لأن الملحمة التي كانت، في ذلك العصر، تطبع كلّ شيء بطابعها، تُلقى بثقلها عليه

— معلقاً على جانب أورست. النظر: مسرحية «أورست» لبوريبيدس، المؤلفات الكاملة، المجلد الثالث، نفسه، ص.ص 161 - 224، والمشهد المذكور من ص.ص 211 - 216.

149 — شياطين المراعي والغابات في الأساطير الإغريقية، وهم متطابقون مع القطعان في الأساطير الرومانية، يجمع شكلهم بين جلد إنسان ذي لحية وقرون، وجسم حصان أو كبش. كانوا يتجولون في الأرياف وهم يعرفون على الناي، ويرقصون، ويلاحقون الحريات والنساء البشريات الجميلات. النظر: موسوعة بوتي روبر، نفسه ص. 1689.

150 — les harpies إلهات إغريقيات من العصر ما قبل الأولي، وهن عملاقات بجسم عصفور ورأس امرأة، كن يطفن الأطفال والأرواح. النظر: المرجع السابق، ص. 826.

151 — polypheme السيكلوب العملاق ذو العين الواحدة في منتصف جبهته، ابن إله البحر بوسايدون تصوّره «الأوديسة» أنه أشر السيكلوب كلّهم، يعيش بلا قانون في جزيرة غير مأهولة، يتغذى من قطعان الخراف والماعز التي يملكها. وقع أوديسيوس وصحبته بين يديه، فراح كلّ يوم يأكل منهم واحداً، ووعده أوديسيوس - الذي كان يقدم له النبيذ كلّ يوم - بأنه سيكون آخر وجباته. وذات مرة سقاه أوديسيوس ليلاً وأطعمه كثيراً، وعلى غفلة منه فقا له عينه، وأسرع مع من بقي من رفاقه إلى الشاطئ حيث السفينة التي نزلوا منها. وحاول بوليفيموس تعظيمها بصخور هائلة. لكنه أخفق، فدعا والده بوسايدون أن ينتقم من أوديسيوس، وكان أن غضب بوسايدون وأذاق أوديسيوس مرارة الأهوال خلال عشر سنوات قبل أن يصل إلى إيثاكة. النظر: الأوديسة، نفسه، ص.ص 135 - 141.

وثقته، والمتنافر - المضحك في العصر القديم سبي، يبحث دوماً عن الاختباء. حيث نارك أنه ليس على أرضه، لأنه ليس على طبيعته. فهو يختفي مأمكنة. إذ لا يكاد شكل الأشخاص الخرافيين، وألهة الموج، والجوريات، يبدو شائهاً. فربيات الجحيم، والشويرات الطائرات، قبيحات بصفتهم أكثر مما هن قبيحات الملامح؛ أما الجنيات فجميلات، ويُدعْنَ بـ «الأومينيديات»¹⁵²، أي الناعمات والخيرات. وهناك وشاح من العفلة أو الألوها على النماذج الأخرى من المتنافر - المضحك؛ فبوليفيموس عملاق؛ ومياس¹⁵³ ملك، و «سيلين»¹⁵⁴ إله.

152 - Les eumenides إلهن إلهات الذمة الإغريقيات المعادلات للجنيات عند الرومان وهن بنات جايا (الأرض) ياخصايها من دم أورانوس الذي قطع كرونوس إرباً، اسماؤهن: أليكو، وتيزيفون، وميجر. كن مسؤولات عن الانتقام من الظلمين، وقتلي أهلهم مثل «أورست» الذي قتل أمه كلتيسترا، فلاحقته، وأوقع الرغب في قلبه، حتى بنا إلى معبد أبولون، وطلب الرحمة، فرق قلبهن عليه، وساعده كما تقول مسرحية «الأومينيديات» لأستيلوس. النظر: المؤلفات الكاملة لأستيلوس، نفسه، ص. ص. 211 - 214. أما شكلهن المتنافر - المضحك فيعود إلى أجسامهن الممتعة، مزودة بلذنب كالذئب الأفعى. يحملن مشاعل وكرايج لعاقبة المذنبين.

153 - Midas ملك إقليم فريجيا، وبطل أسطوري يوناني ظهر في أكثر من قصة. استطاع أن يعيد إلى الإله ديونيسوس الإله الذي خطف خطأ وهو مرتبة سليل، فأحب ديونيسوس مكافأة ميداس، وقال له: اطلب ما تريد. فطلب ميداس أو «ميدوز» أن يتحول كل ما يلمسه إلى ذهب. وتحققت رغبته، إلا أنه كاد يموت جوعاً وعطشاً، فتوسل إلى الإله ديونيسوس أن ينتزع منه هذه الأعطية، فأمره الإله أن يغتسل في نبع الباكترول «منبع الغنى»، ومنذ ذلك الحين صار النبع يدفع في مجراه ياراً من نترات الذهب. بعد ذلك، احتكم إليه أبولون ومارسياس ليفصل في أمر أيهما أهر في الموسيقى، فحكم لصالح مارسياس، فأبنت له أبولون أذلي حمار في رأسه، فعاش أصعب الأحوال من الخجل، ونحاً أذليه تحت قلنسوة، ولكن حلقه الذي اكتشف أمره لم يستطيع أن يحفظ السر، وأفضاه إلى حفرة في الأرض، وما فتئت السواقي تردّد: لميداس، للملك ميداس أذنا حمارا النظر: موسوعة بوتني روبر، نفسه، ص. 1232.

كذلك توشك الكوميديا ألا تكون ملحوظة في الكل الملحمي الهائل للعصر القديم. فأين عربية «تيسبيس»¹⁵⁵ الصغيرة من العربات الأولمبية؟ وما حجم «أريستوفانيس» و «بلوتوس»¹⁵⁶ إلى جانب الجبابرة الهوميريين: «أسخيلوس» و «سوفوكليس» و «يوريبيدس»؟ إن هوميروس ليحملهم معه، كما كان «هيرقل»¹⁵⁷ يحمل الأقزام المختبئين في فروة الأسد التي تكون جلدته.

154 -- Silene الإله الذي كان مسؤولاً عن تربية «ديونيسوس» في «فريجيا». كان ذا صورة مقرفة: عجوز متهتك، ألفه أفعاس، وكرشه منتفخ، موجود دائماً في موكب ديونيسوس، راكباً على حمار، مثلاً يعني ويهذر. تزوج من إحدى الحوريات فأنجبت له «السنطور» (نصف رجل، ونصف فرس). انظر: المرجع السابق، ص 1707.

155 -- Thespis شاعر إغريقي عاش قرب الماراتون في القرن السادس قبل الميلاد، وهو شخص نصف - أسطوري عزا إليه علماء الإغريق إبداع الفعل المأساوي، والمقاطع المسرحية المحكية، والقناع، ولعب الممثلين. وبفضل عربته المشهورة حمل أول مجموعة من الممثلين الجوالين أولاً إلى إيثاكة ثم إلى أثينا، وأدخل التراجيديات إلى المدينة. انظر: المرجع السابق، ص 1805.

156 -- Plante (254 - 184 ق.م) شاعر كوميدي روماني. عاش حياة قاسية بين التجوال والفاقة، ولم يتفرغ للمسرح إلا في سنة 215 ق.م. وصل من بين المسرحيات التي كتبها في تواريخ أبناء عصره من الرومان (عصر الجمهورية الرومانية)، الذين أبدوا انشداداً إلى نماذج البشرية من الشيوخ الثرثارين، والعبيد، والعساكر، والمهزجين، وإلى دقة رسم أبعادها النفسية، ضمن شبكة محكمة تعطي إيهاماً بمشابهة الواقع. من أبرز هزلياته: كوميديا الحمار، والعائد، والبائع، والغشاش. انظر: المرجع السابق، ص 1459.

157 -- Hercule البطل المشهور، ابن زيوس من الكميني التي رفضت إغواء زيوس فتمثل لها في صورة زوجها أمفيزيون (ملك تيرينس)، وضاجعها فأنجبت طفلاً عملاقاً نصله إله. وعندما علمت هيرا بذلك قررت أن تقتله، فألقت به أمه وراء أسوار القصر، والتقطته هيرا وأثينا، وأرضعته هيرا من لبنها فصار خالداً وأثناء الرضاعة امتص اللبن والدم من ثديها فألقت به إلى الكميني على أساس أنه لقيط. واكتشفت الحقيقة فيما بعد، فأرسلت إلهة في المهملات ليعالين ليقبلاه، فقتلهما. وخاض قيساً بعده

وعلى العكس، يأخذ المتناظر.. المضحك في فكر المعاصرين، دوراً كبيراً. وهو موجود في جملة أمثاله، يُبدع المشوّه والمخيف من جانب، والمزلي والفكاهي من جانب آخر. يربط حول الدين ألف اعتقاد أصيل، وحول الشعر ألف خيال خلاب. إنه الذي يذر بسنخاء، في الهواء والماء، والتراب، والذار، هذا العدد الذي لا يحصى من الكائنات الوسطية¹⁵⁸ التي سنجد لها ثابته بكامل حيويتها في التقاليد الشعبية للعصر الوسيط، وهو الذي يُدير في القليل اجتماع مخفّل السبت المرعب¹⁵⁹، وهو أيضاً من يعطي لإبليس قرون الكبش وأرجله، وأجنحة الخفاش. إنه هو، دوماً هو الذي يُلقى في الجحيم المسيحي تارة هذه الصُور البشعة التي تستلهمها عبقرية «داني»¹⁶⁰ و «ملتون»¹⁶¹ الحادة وتارة أخرى يُلقى فلول

« مجموعة من المغامرات خرج منها جميعاً منتصراً كمركة العمالة والأعمال الإلني عشر (قتل أسد نيميا، وهيدرة، والخنزير الأريمانشي وثور كريت... الخ). وأثار الرعب حتى في قلوب الآلهة. تزوّج من ميجارا ثم قتلها مع أولادها، وتزوّج ثانية من ديانيرا الرائعة، ولكنه أحب يولي. وعندما قتل نيسوس الذي حاول اغتصاب ديانيرا، وسال دمه، قال نيسوس لديانيرا: خذي دمي واحفظيه مخفّاً، وإذا شعرت أن حبّ زوجك يخبر، اصنعي من دمي تعويذة سحرية تجعله يُحبك أكثر. وهذا موضوع مسرحية «هرقل فوق جبل أوتيا» للكاتب الروماني سينيكا. كما ظهرت شخصية هرقل في الأوديسة والإلياذة، وعند «هزيود» في مسرحية «درع هرقل». وسوفوكليس، ويوريبيدس وغيرهما. النظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص.ص 473 - 474. والنظر: سينيكا، هرقل فوق جبل أوتيا، ترجمة د. أحمد عثمان، سلسلة «من المسرح العالمي، 168، الكويت 1981، والمقدمة ص.ص 11 - 105.

158 - الكائنات الوسطية هي كائنات أقل من مستوى الآلهة وفوق مستوى البشر، كاشكال المتناظر.. المضحك التي ذكرناها سابقاً.

159 - اجتماع مخفّل السبت هو اجتماع ليلي يضم - بحسب اعتقاد المسيحيين في القرون الوسطى - الساحرين والساحرات حيث يسهرون في هرج ومرج.

160 - داني أليجيري (1256 - 1321) الشاعر الإيطالي المعروف بمؤلّفه «الكوميديا الإلهية». كان واحداً..»

من الضلوعين بالثقافة السكولاستيكية، ويتعاليم «توما الأكويني»، انعكست مبادئه الأخلاقية (الحياة الأخلاقية غاية ضرورية لأي نشاط إنساني حقيقي) في أشعاره كلها، ولاسيما في قصائده «الحياة الجديدة» (1283 - 1293) المهداة إلى حبيبته «بياتريس» التي هام بها هياماً صوفياً. عاش في مرحلة تاريخية سجلت الإرهاصات الأولى لعصر النهضة من خلال ثورة فلورنسا التي تمخضت عن دستور يجمع بين النظام الجمهوري والارستقراطية.

في «الكوميديا الإلهية» المكتوبة بين (1307 - 1321) يجسّد «دانتي» الإنسانية الباحثة عن السعادة الأرضية، والسلام في الحياة الآخرة. وهذه رؤية لاهوتية درامية للطرف البشري، تبدو في رحلته عبر ممالك العالم الآخر الثلاث: الجحيم والمطهر والفردوس. فعند ما يضيع في العاية المظلمة للخطيئة يقوده العقل (ورمزه الشاعر الروماني فرجيل) الذي ينزل معه طبقات الجحيم التسع حيث يقبع إبليس في الدائرة الرابعة من الحلقة التاسعة (بئر المردة ومياه لوتشيتوس المتجمدة). وإبليس أو لوتشيفيرو ذو حجم هائل، له ثلاثة وجوه، الأمامي منها أحمر اللون والأيمن أبيض والأيسر أسود، وكان له تحت كل وجه جناحان هائلان أضخم من أشرعة البحر. وقد هتمة بحركة أجنحته مياه كوتشيتوس وحولها إلى تلج، ومضغ بأفواهه الثلاثة يهوذا وبروتس وكاسياس الذين ارتكبوا الخيانة. النظر: الجحيم، ترجمة حسن عثمان، القاهرة 1955، الأنشودة الرابعة والثلاثون، ص 416. والنظر: مقدمة الجحيم بقلم المترجم، ص 1513. ورافقه فرجيل في طبقات «المطهر» التسع أيضاً حيث تَحْيِي الحكمة البشرية شيئاً فشيئاً أمام الإيمان الملهم المتزايد مع صعود كل طبقة. وعند مدخل الفردوس يعود فرجيل إلى حيث كان، لتتولى بياتريس «حبيبة دانتي» والقديس برنار أمر موافقته في صعود السموات السبع وصولاً إلى العرش الإلهي حيث الورد الإلهية الوضاء. النظر: المطهر، ترجمة حسن عثمان، طبعة ثالثة، القاهرة 1969، والفردوس، ترجمة حسن عثمان، القاهرة 1968.

ومن الصور الشعة التي يقصدها هيفو ها صورة «لوتشيفيرو»

161 - جون ملتون (1608 - 1674) شاعر ومفكر إنكليزي، غاصر كرومويل، وكان جمهورياً. ترسّى في كنف عائلة ميسورة ومثقلة ومتدينة. تعلّم الفنون كلها، وقرأ فرجيل وبيترارك، والتقى «سبنسر» و«غاليو»، عُرف بملحمته المشهورة «الفردوس المفقود» (1667)، وملحمته الثانية «الفردوس المستعاد» (1671). في الملحمة الأولى يعرض ملتون، من زاوية الرؤية المسيحية، قصة العصيان الشيطاني، وإغواء إبليس لأدم وحواء، وذلك في اثني عشر لشيداً تتوزع على ثلاثة أجزاء: ينتهي الأول بمرور إبليس من الجحيم والتقاءه بأبنائه: الخطيئة والموت، ويعود الجزء الثاني إلى أحداث -

هذه الأشكال المضحكة التي يتلاعب في وسطها «مايكل - أنجلو»¹⁶² الطازل، أي «كالو»¹⁶³ Callot فإذا ما انتقل المتناظر - المضحك من العالم المثالي، إلى العالم

سابقة حيث تمرد إبليس ومجموعة من الملائكة، وتم خلق الأرض والإنسان، وفي الجزء الثالث يدخل إبليس الجنة عدن، ويغري آدم وحواء بالتملح بالثلاحة (أو بالتناول من شجرة المعرفة المحرمة)، فيعاقبه الله بسجنه إلى أفي، ويُطرد آدم وحواء من الجنة، ولا يبقى لديهما من أمل إلا بافتداء المسيح المنقذ لهما. النظر: الفردوس المفقود، ترجمة د. محمد عنالي، القاهرة 1982، ص. ص 11-67. النظر: دليل القارئ إلى الأدب العالمي (مجموعة من المؤلفين)، ترجمة محمد الجورا، بيروت 1980، ص. ص 485-486. وإبليس مصور بشاعة في هذه الملحمة، وإن كان يحرص مع أتباعه لقاشات كالتقاشات السياسية السائدة في عصر ملتون.

وتنضم ملحمة «الفردوس المستعاد» أربعة كتب تُحوّل إلى شعر قصة صعود يسوع إلى البرية كما وردت في إنجيل متى (الإصحاح الرابع من 1-12). وليس للمسيح ذلك الجلال الإلهي الموجود في الملحمة الأولى، ثم إن إبليس يفقد تكسّره وعجرفته، ويبدو صوفياً. النظر مقدمة الفردوس المفقود (بالفرنسية) بقلم بيير ميسين، باريس 1937، ص 46.

162 - مايكل أنجلو (1475 - 564) الرسّام والنحات والمهندس المعماري الإيطالي المعروف، كان يرى أن فن النحت يعلو على الفنون كلها، وواجه بوساطته المادة الأولية ليكشف عن شكل كامن خفي بهيكل الفكرة مرئية. حاول في فنه أن يجمع بين حكمة اليونانيين والإيمان المسيحي، من مواقع الأفلاطونية الجديدة. إذ عبرت منحوتات كثيرة عن جنوح الروح إلى التحرر من رقة الجسد، وحينها للاتحاد بالأصل الإلهي. لذلك مالت الأشكال عنده إلى الأثينية، والتموج في حركتها. وهي - على الجملة - مائجة ومفتولة. ولذلك أيضاً فتح مايكل أنجلو سبلاً تعبيرية جديدة (الصنعة والباروك)، «تجاوزاً الطريقة الكلاسيكية التي عمل بموجبها كل من «دورير» و «رافائيلو». النظر: المرجع السابق، ص 1230.

163 - جاك كالو (1592 - 1635) رسّام وحفّار فرنسي، تعلّم تقنية استخدام الإزميل على يد الرسّام والحفّار الإيطالي توماسان، عرف بأسلوب خاص من خلال سلسلة أعمال «الكابريس» caprici di varie figure (1619)، المتميزة بدقة الملاحظة، والامتلاك الواضح للأسرار التقنية. جمع خياله الفني بين المتناظر - المضحك والخيالي الغريب من جهة والتوتر التعبيري الهائل من جهة ثانية. ومع ذلك ينتمي -

الواقعي، متعجري فيه سخرية لاتنضب من الإنسانية. لأن الشخصيات الكوميديّة Scara-mouches، ونحام المسرح، والمهرجون، أشباح الإنسان المكشّرة هذه، هي إبداعات خيالية. وهي نماذج مجهولة كلياً في العصر القديم، وخرجت مع ذلك من إيطاليا الكلاسيكية. وأخيراً، هو مَن أوْتبَ «سكاناريل» 164 حول «دون جوان» 164 ومَدَّ «ميفيتيسوفيليس» 165 حول «فاوست»، ملوّنًا شيئاً فشيئاً دراما خيال وسط أوروبا وشمالها.

→ إلى الكلاسيكية أكثر من انتمائه إلى أي أسلوب آخر، مع أن مسوداته المعكوسة Estampas لاقت إعجاب الرومانتيكين. النظر: موسوعة برتي روبير، نفسه، ص. 320-321. واتماؤه إلى الكلاسيكية مع تجسده للمتأخر - المضحك جَعَلَ هيفو يسميه بـ : مايكل الجبل الهازل.

164 - Sganarelle شخصية من شخصيات «موليير» (1622 - 1673)، الكوميديّة، قُثِل نموذجاً للزوج المنكود الخط. واسمه مشتق من فعل «سكاناري» في اللغة الإيطالية، ومعناه: فتح عينيه لإنسان ما. وهذا يعني أنه يُغمض عينيه باستمرار، وعن النكات التي تنزل به خاصة. ومن باب الدعاية أن تُسمّى إنساناً باسم حركة يقوم بها. ظهر في عدة مسرحيات لموليير: مسرحية سكاناريل (1660)، ومدرسة الأزواج (1661)، وزواج بالإكراه (1664)، وطبيب رغماً عن الله (1666)، وهو هازل، لكنه واقعي جداً، قويّ البنية، يعتبر عما هو أكثر نزاهة وأكثر دلاءً في أوساط الطبقة الدنيا. همّه الأوّل أن يظل مرتاحاً، فالمغامرات ليست من طبيعته، وغالباً مايدافع عن محدوديته الذهبية بالاعتماد على القيم التقايدية للمجتمع القائم. في مسرحية «دون جوان» (1665) لـ «موليير»، يصير سكاناريل خادماً عند دون جوان ويقدم عن سيده لوحة ملونة يجعلنا نلاحظ جوانب مرعبة في ذات دون جوان، كما أنه يقوم بحركات إيمائية مضحكة، ولايتناقض ذلك طبعاً مع شخصية دون جوان المرحّة، الصادقة، الباحثة عن الحب وإشباع الرغبات الحسية. النظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص. 311، و896.

165 - ميفيتيسوفيليس هو الشيطان في مسرحية «الدكتور فاوستوس» لـ «مارلو» (1564 - 1593)، وفي مسرحيته «فاوست» لـ «غوته» (نُشر الجزء الأول سنة 1808، والثاني سنة 1832)، ومعنى كلمة ميفيتيسوفيليس هو «الذي يفيض النور» فالشخصية واحدة عند الكاتبين الإنكليزي والألماني، ولكن المعالجة مختلفة. يبيع فاوست روحه للشيطان بشرط أن يحقق له رغباته التي لم تستطع كتب السحر والطب تحقيقها له. يأخذ هذا البيع مدلولاً منسجماً مع رائد النهضة «مارلو» الذي يتيّن يأس →

وكم هو حُرٌّ وصريحٌ في هيئته! كم أبرزَ بِخَسارةٍ كلَّ هذه الأشكال الغريبة التي تخلفها العصر السابق باللغات على استحياء، لقد حاول الشعر القديم، المُخْبِرُ إلى تقديم رفاق للأعرج «فولكان»، أن يكشف تشوُّهاتها، يَسْطِطُها، نوعاً ما، على بلاد هائلة. وتنفذ العبقرية المعاصرة بأسطورة الحثاء الخارق هذه، ولكنها تطبعه تارةً بطابع مُناقضٍ تماماً، يجعله مُذهشاً أكثر؛ إذ تُحوّل الجبابرة إلى أقزام، وتخلق من «مخالقة بحاير»، فبالأصالة ذاتها تتعدى من «هدرة»¹⁶⁶ بحيرة «ليرن»¹⁶⁶، كلَّ هذه التّينيات الخلية في ملاجئنا الخرافية، ميزاب¹⁶⁷ مدينة «روان» Rouen،

سكان أعلى (الشيطان) أعزّه، وآل به الأمر إلى السجن في الجحيم. وصار بالساثير سخرية فاوست، وشغقة الجمهور المسيحي. على حين أنه غوته لم يقرّر القطيعة بين الشيطان والله، بل ألقى الحوار بينهما، وسوّغ وجود الشيطان في حياة البشر القالين كي لا يعيشوا سلاماً خداعاً. فالشيطان - عند غوته وهيجل أيضاً - عامل سلمي في الصورة الكولية التي لا يحافظ على تناسقها ونظامها إلا الله، والأرواح المبتدئة مثل روح فاوست. لأن الشيطان الذكي، والمنطقي، ومُصاحب الدهن العملي لم يستطع أن يربح فاوست إلى جانبه، بل على العكس، أوصله بطريق النفي إلى الهداية. انظر: كريستوفر مارلو، مأساة الدكتور فاوست، ترجمة نظمي خليل، القاهرة، بلا تاريخ، وانظر: غوته، مسرحية فاوست، ترجمة د. عبد الرحمن بدوي، سلسلة «من المسرح العالمي» الكويت 1988، الأعداد 232، 233، 234.

ويقصد هيجر من إيراد هذه الشخصيات طابع المفارقة والتضاد بين سكانايرل المكود الذي لا يحب المغامرات ودون جوان المخطوظ والمغامر، وبين الشيطان، وفاوست الذي ينطوي على الإيمان فيبتعد عنه ثم يعود إليه.

166 - الهدرة: أفموان خرافي ذو تسعة رؤوس، كان يعيش في بحيرة «ليرن» في اليونان، وتذكر الأسطورة أن هرقل قتلها في واحدة من مغامراته المشهورة.

167 - هذه أسماء لأشكال المزاريب وفتحات تصريف المياه على الكنائس المنحوتة بصور حيوانات خرافية: ميزاب مدينة روان وهو عبارة عن جسم أفعى، وفروة أسد، ورأس تين ينفث الماء من فمه المفتوح. وهذا الشكل موجود في كنيسة نوتردام في باريس. أما «تارمسك» مدينة «تاراسكون» فهو حيوان خرافي يشبه التين، يصنع على شكل دمية ضخمة يحملها الناس في الاحتفالات ويتجولون في بعض المدن كما في مدينة تاراسكون.

و«غراويي»¹⁶⁷ مدينة «ميترز» Metz ، و«شيرساليه»¹⁶⁷ مدينة «تروا» Troyes ، و«تئين»¹⁶⁷ مدينة «مونتلييري» Montlhery ، و«تاراسك»¹⁶⁷ مدينة «تاراسكون» Tarascon ، فهي حيوانات ذات أشكال متنوعة، تُضيف إليها أسماؤها «الباروك» سمة إضافية. هذه الإبداعات كلها تُمنح من طبيعتها الخالصة هذه النعمة الحيوية والعميقة التي يبدو أن العصر القديم تراجع أمامها. من المؤكد أن الأومينيديات الإغريقيات أقل بشاعة، وبالتالي، أقل تنوعاً من مُستعوزات «مكبث» و«بلوتون»¹⁶⁸ ليس هو الشيطان»

قد يكون هناك، في رأينا، كتاب جديد تماماً ينبغي تأليفه عن استخدام المتناظر - المضحك في الفنون. وربما أمكننا بيان الآثار القوية التي استخلصها المعاصرون من هذا النموذج الخصب الذي لا يزال يُتهالك عليه نقذ ضيق في أيامنا. وربما سيقودنا موضوعنا لنشير، على جناح السرعة، إلى بعض ملامح هذا المشهد الواسع. وسنقول هنا فقط إن المتناظر - المضحك بصفته هاماً مقابل التحليل وأداة مفارقة، هو، بحسب رأينا، أغنى منبع يمكن أن تقدمه الطبيعة للفن. لاشك في أن «ريسانس»¹⁶⁹ Rubens

¹⁶⁸ - Bluton أو مانح الثروات، لقب لإله العالم السفلي في الأسطورة اليونانية، صار لقبه اسماً لإله الموتى عند الرومان. من رعاة الثروة من زئوس (إله السماء) وبوسايا وناه (إله البحار)، وهو إله العالم السفلي، وحامل قرن الوفرة، وحامي خصوبة الأرض. لذلك غدا مع الزمن يترجم طبيعة خيرة أكثر من كونه شريراً ومخيفاً. وهذا ما يقصده هيجو بقوله: بلوتون ليس هو الشيطان.

¹⁶⁹ - ريباس (1577 - 1640) رسّام فلّمندي، يُبرز في لوحاته حركة تصاعدية مندفعة نحو الأعلى دون أن يهتم بتفاصيل الأجزاء المكوّنة للكل المنفصّل. رسم كثيراً من اللوحات الدينية (الحكم الأخير)، عُرف بغزارة إنتاجه، وقدم مجموعة نماذج فنية من الكرتون لنطبع على السجاجيد فيها قصص عن الملوك ومحافلهم، منها: قصة الإمبراطور، وانتصار القديسان المقدّس (1621 - 1622) النظر: موسوعة بوتني روبير، نفسه، ص 1602.

كان يفهمه هكذا، عندما يحشُر في عرض المبادئ الملكية، وحفلات التويج، والاحتفالات الرائعة بعض الوجوه القبيحة لأقزام البلاط. ذلك أن هذا الجمال الكوني الذي كان العصر القديم ينشره بفخامة على كل شيء، لم يكن بلا رتبة؛ فالانطباع المتكرر دوماً، يمكن أن يتعب مع الأيام. والجليل على الجليل يُنتج المفارقة بصعوبة، ونحن بحاجة إلى أن نرتاح من كل شيء، حتى من الجميل. وعلى العكس، يبدو أن المتنافر - المضحك هو زمن توقّف، وحداً للمقارنة، ونقطة انطلاق نسو منها نحو الجميل بإدراك أطرى وأكثر استثارة. فالسّمندل¹⁷⁰ يُبرز جمال حورية البحر، والقزم يُجمل السلف Le sylphe.¹⁷¹

وقد يصيح القول أيضاً إن ملامسة المشوّه منحت «الجليل» المعاصر شيئاً ما أكثر نقاوة، وعظمة، وأكثر جلالاً من الجميل القديم. وهذا يجب أن يحصل. فعندما يكون الفن منطقياً مع ذاته، يقود كلّ شيء بثبات إلى غايته. فإن ابتعدت الجنة الهوميرية عن هذا السحر السماوي، وعن هذه العذوبة الملائكية لفسردوس «ملتون»، فالآن تحت نجّة عدن جحيماً خفيفاً بصورة مختلفة عن الجحيم الوثني (الترتار). أو

170 - السّمندل حيوان برمائي صغير الحجم، يشبه العظاءة، شكله قبيح بالقياس إلى حورية البحر، بل إنها تبدو - إلى جانب قبيحة - أكثر جمالاً.

171 - السلف في الأساطير السلتية كائن خرافي كبير يرمز إلى الهواء، والقزم صغير إلى حدّ الشناعة؛ لذلك يبدو السلف - حتى لو لم يكن جميلاً - أجمل من القزم بالقياس الذي يقوم أمام النظر بين القبيح والأقل قبحاً. ومن ثمّ تنبع أهمية المتنافر - المضحك في توليد الشعور الجمالي الذي يدفع المتأمل دفعاً قوياً نحو الجميل على حدّ ما يرى هيغو. والحقيقة أن الفن أفاد كثيراً من القبيح وطاقاته التعبيرية كي يخلق ردود فعل معاكسة في أذواق الناس دون أن يتعدى عن هجاء القبيح وإدائته في أغلب الأحوال. انظر بهذا الصدد: بول (ألدريد)، الفن، ذلك الغامض، باريس 1943، ص 41.

يُعتقد أنَّ «فرانسواز دوريميني»¹⁷² و«بياتريس»¹⁷³، ستكونان فاقنتين عند شاعرٍ لا يُعْبَسنا في برج «الجوع»، ولا يُجْبِرنا على اقتسام طعام ايجولان Ugolin¹⁷⁴ المُقْرِف؟ ولم يكن لأدب «دانتي» هذا القُدْر من الطلاوة لو لم يكن لديه ذلك القُدْر من القوَّة. فهل لِرَبَّات الينابيع البديسات، وآلهة المروج القوية، وآلهة النسيم الخلاعية تلك الأناقة الشفافة لآلهة المروج عندنا، ولسلفياتنا؟ أليس هذا لأن الخيال المعاصر يعرف كيف يجعل مَصاصي الدماء، وأكلة لحوم البشر، والمشعوذين، والسَّعالي، والغيلان، يطوفون ببشاعة في مقابرنا، ويعطي لهذه الجنَّات الشكل غير المادِّي، ونقاوة الجوهر التي تقترَّب منها الحوريات الوثنية بعض الاقتراب؟ فينوس

172 - Francesca da Rimini سيدة إيطالية كبيرة، ولدت حوالي منتصف القرن الثامن عشر، زوجهما والدها من أخ الرجل الذي تحبّه، فالقادات لعواطفها وخانت زوجها مع أخيه، فغضب زوجها «لانسبوتو» وقتلها هي وحبَّيها. غدت مشهورة بالمكانة التي تحتلها في «جحيم» دانتي، حيث حكم للشاعر قصة ألامها وهي محمولة على عاصفة: «قالت فرانشيسكا إن باولو أحبها، فلم تستطع إلا أن تبادل حباً بـحب، وإن الحب قادهما معاً إلى موت واحد. سأله دانتي كيف أتاح لهما الحب أن يتعرَّذا على رغبتهما الخبيثة، فأجابته فرانشيسكا بأنهما كالا يقرآن يوماً وبلدة قصة جينفرا ولانتشلتوتو: فتأثرا بهما وقيل باولو فرانشيسكا، وفاجأهما الزوج، وقتلها معاً، ولم يقرأ منذ ذلك اليوم شيئاً انظر: الجحيم، الألبودة الخامسة، ص127.

173 - بياتريس بوتيناري (1265 - 1290) سيدة إيطالية من فلورنسا (مدينة دانتي)، وآها دانتي وهي في التاسعة من عمرها، فصارت عنده مصدر حبٍّ دائم، وتجدّها في «الحياة الجديدة»، وبعد موتها بها، وواجهها بسنتين أولع الشاعر بذكرها، فتحوّلت إلى رمز للتجاوز الصوري وجعلها شفيعة في «الفردوس»، الجزء الثالث من الكوميديا الإلهية.

174 - ايجولان غيرارديسكا، تسلّم أمور السلطة في إيطاليا، فحكم حكماً إرهابياً، وسقط على أثر انقلاب، وتمّ سجنه مع عائلته كلها في (برج الجوع)، فسراح يأكل أولاده، ومات أخيراً من الجوع ذكره دانتي في «الجحيم» الجزء الأول من الكوميديا الإلهية.

القديمة جميلة، وجذابة بلا شك؛ لكن من الذي يَسَطُّ على أشكال «جان كوجون» J. Goujon 175، هذه الأناقة الرشيقة، والغريبة، والأثيرية؟ من الذي أعطاهما هذه السمة المجهولة من الحياة والعظمة، إن لم يكن بتجاوز المنحوتات القاسية والقوية للمعصر الوسيط؟

إذا لم يكن خيط أفكارنا قد انقطع في ذهن القارئ، وسط هذه التفسيرات الضرورية، والتي يمكن أن تكون معمقة أكثر من ذلك بكثير، فلقد أدرك، دون شك، القوة التي وجب أن ينمو معها المتنافر - المضحك، بُرْعَم الكوميديا هذا، الذي قطعته ربة الفن المعاصرة، وأن يكبر عندما نُقِلَ إلى تربة ملائمة أكثر من تربة الوثنية والملحمة. وفي الواقع، إن الجليل le sublime وهو بصور، في الشعر الحديث، الروح كما هي، وقد طهرتها الأخلاق المسيحية، يمثل لها دور الحيوان الإنساني. وستكون حصة النموذج الأول، المتحرر من أي رباط مدنس، المفاتن، والمحاسن، والجماليات كافة؛ إذ ينبغي أن يتمكن ذات يوم من إبداع «جوليت» 176 و «ديدمونة» 177 و «أوفيليا» 178. بينما يأخذ النموذج الثاني النقائص، والتشوهات، والقبايح كلها. ففي هذه القسمة بين الإنسانية والإبداع، إنما تعود الشهوات، والرذائل، والجرائم؛ فهو

175 - Jean Goujon (1510 - 1566)، نحّات ورسّام ومعمار فرنسي، استوعب الفن القديم وحاكاه كما اطلّع على الفن الإيطالي، وطوّر الصنعة بأسلوبه المعاكس لرشاقة عالية المستوى، يطغى عليها صفاء الملامح. وقد جعل منه فنه في الصُور الصغيرة واحداً من أكبر النحّاتين الفرنسيين في عصر النهضة. النظر: موسوعة بوتي روبير، نفسه، ص 761.

176 - بطلّة مسرحية «روميو وجوليت» لـ «شكسبير». وقد كتبها سنة 1597.

177 - شخصية من شخصيات مسرحية «عطيل» (1604) لـ «شكسبير». وهي حبيبة عطيل وزوجه.

178 - شخصية من شخصيات مسرحية «هاملت» (1600 - 1601) لـ «شكسبير».

الذي يصير فاجراً، ومتدلاً، وشراً، وشحيحاً، ومُخادِعاً، ومُفسِداً، ومُناقفاً؛ وهو الذي سيصير بالتساوب «يساغو»¹⁷⁹، و«طرطوف»¹⁸⁰، و«بازيل»¹⁸¹ و«بولونيوس»¹⁸².

و«آرباغون»¹⁸³، و«بارتولو»¹⁸⁴، و«فالستاف»¹⁸⁵، و«سكابان»¹⁸⁶، و«فيغارو»¹⁸⁷.

ليس للجميل سوى نموذج واحد؛ ولدينا عن القبيح ألف نموذج. ذلك أن الجميل، إذا تكلمنا بنغمة إنسانية، ليس إلا الشكل المُعتبر في علاقته الأيسط، وتناسبه

179 - الشخصية الأكثر ميكافيلية في المسرح الانكليزي كما صورها شكسبير في مسرحية «عُطيل». وياغو ضابط جعل عُطيلاً يشكّ بإخلاص ديدموله ويقتلها.

180 - بطل مسرحية «طرطوف» (1664) للكاتب المسرحي الفرنسي «موليير».

181 - شخصية أساسية في مسرحيتي «حسّلاق إشبيلية» (1775)، وزواج فيغارو (1784)، للكاتب الفرنسي بومارشيه (1732 - 1799).

182 - خادِم الملك المقتول في مسرحية «هاملت» لشكسبير. الغاية عنده تسوُّغ الوساطة.

183 - Harpagon، بطل مسرحية البخيل (1668) للكاتب المسرحي الكوميدي الفرنسي موليير.

184 - Bartholo، الدكتور الذي يظهر في مسرحيتي «حسّلاق وإشبيلية» (1775)، و«زواج فيغارو» (1784) للكاتب الفرنسي «بومارشيه».

185 - Falstaff، شخصية من شخصيات مسرحية «هنري الرابع» (1597-1598) للكاتب الانكليزي المشهور شكسبير.

186 - Scapin، الشخصية الأكثر ذكاءً في مسرحيات موليير، ولي المسرح الفرنسي عامة. بطل مسرحية «احتمالات سكابان» (1761) لموليير.

187 - Figaro، شخصية ابتدعها بومارشيه وظهرت في ثلاث من مسرحياته: حلاق إشبيلية، وزواج فيغارو، و«الأم المدلّبة» (1784).

يغلب على هذه الشخصيات كلّها الطابع المازل مع ما يرافقه من احتيال ومكر. النظر: معجم

الشخصيات نفس، الصفحات بحسب تتابع الشخصيات: 460، 119، 368، 887، 384.

الأكثر إطلاقاً، وانسجامه الأكثر حميمية مع بنية نظامنا الجسدي، وهكذا يقدم لنا على الدوام جسموعاً كاملاً، لكنه شاذٌ مثلاً. وعلى العكس، فإن ما ندعوه بـ «القبيح» هو تفصيل من كل كبير يهرب منا، لا ينسجم معنا، إنما مع الإبداع بأكمله. لهذا المسبب يقدم لنا دون توقف ملامح جديدة، لكنها غير كاملة.

إن ملاحظة قُاسم المتأخر - المضحك في العصر الحديث وانطلاقه لدراسة غريبة. المتأخر - المضحك اجتناع، وسيل، وفرضان؛ إنه سيل عارم جعلهم حاجزه متجاوزاً وهو يول، الأدب اللاتيني الذي يحتضر، ويلون فيه نجاج «برس» 188، و «بيثرون» 189، و «جوفينال» 190، ناركاً فيه «الحمار الذهبي» 191 للشاعر «أبوليه» 191.

-
- 188 - Perse (62-34) شاعر لاتيني رواقى، ألف ست هجائيات عبر من خلالها عن أحاسيس مرادق يولو إلى الصفاء، وعن مشاعر البهائم داخله، وذلك بأسلوب منحتر غامض. النظر: موسوعة بوتى روبير، نفسه، ص 1425.
- 189 - Petrone (منوفى سنة 65)، شاعر لاتيني أبوقوري، وهو مؤلف رواية «الساتيركون» التي يمتزج فيها الشعر بالنثر والجدل بالهزل، وتفصيلها طويلة وعزيرة، تُعكس قصة تسكع «ألكلوب» ورفيقه «أسكيلت» و «جيتون». ويدين «بيرون» فيها كسل ما هو مضحك في السلوك الإنساني. المرجع السابق، ص. ص 1658-1659.
- 190 - Juvenal (140-55) شاعر لاتيني ساخر كتب ست عشرة هجائية يلاحق فيها، بعنف منفعل، رذائل عصره، معارضاً بين روما في عصره، وروما القديمة التي مجدها شيشرون، وتبط - لايف. المرجع السابق، ص 974.
- 191 - Apulee (170-125) شاعر لاتيني من أصل إفريقي، عاش قليلاً في قرطاجنة، ثم هاجر إلى أليسا، فأسيا الصغرى، وهناك تعرف على الصوفية الشرقية والأفلاطونية. أشهر مؤلفاته «التحويلات» أو «الحمار الذهبي»، وهي عبارة عن قصة خرافية مكونة من (11) كتاباً هجائياً وصوفياً في آن معاً؛ ذلك أن «ليسيوس» الذي تحول إلى حمار يبحث من وسط اجتماعي إلى آخر عن الزهرة التي تعيد له شكله البشري. ويهب نفسه أخيراً للإلهة المصرية إيزيس. تأثر بهذا العمل رابليه، وسرفانتس، وبيرفال. النظر: المرجع السابق، نفسه، ص. ص 88 و 1218.

ومن هنا ينتشر في خيال الشعوب الجديدة التي أعادت بناء أوروبا، فيفيض بغزارة على القاصيين، ومدونّي الأخبار، والروائيين. ونراه منتشرأ من الجنوب إلى الشمال. يُمثل في أحلام الأوطان الجرمانية، وفي الوقت نفسه يُحيي بروح هولااء الروائيون Romanceros الإسبانيون المحزّمون، إلباذة حقّة للفروسية. فهو، مثلاً، يرسم في الرواية العاطفية Le roman de la rose احتفالاً مهيباً، بمناسبة اختيار ملك، على هذا النحو:

حينئذٍ، يختارون رجلاً قبيحاً

وسيكون الأضخم عظماً بينهم

إنه يطبع بطابعه، على الأخص، هذه العمارة الرائعة التي كانت تحتل مكان الفنون كلّها في العصر الوسيط. ويترك أثره على جبهة الكاتدرائيات، يوطر حجيمها ومظهرها تحت قوس بواباتها، ويجعلها تتوهج على زجاج نوافذها، ويدور بعمالقته، وكلاب حراسته، وشياطينه، حول تيجان الأعمدة، وعلى طول الأفاريز، وعلى أطراف الأسطحة. ويمتدُّ بأشكالٍ لا تحصى على الواجهات الخشبية للمنازل، وواجهات القصور الحجرية، وواجهات الصروح المرمرية. ومن الفنون يمضي إلى الأخلاق؛ وبينما يجعل الشعب وعشاق الكوميديا يصفقون، يُقدّم للملك مُضحكي البلاط. وبعده، في عصر اللباقة (ق17)، يُظهر لنا «سكارون»¹⁹² تقريباً على

¹⁹² Paul Scarron (1610-1660)، كاتب فرنسي بوهيمي، ثم كهنوتي إذ ارتبط بأسقف مدينة «مان»، ومع أنه صار معوقاً، لم ينقطع عن الصالونات الأدبية، كتب هزليات كثيرة شديدة الإضحاك والسخرية. انعكست في شعره الهازل جملة الملاحظات التي اختزلها في ذاكرته من أيام الشباب في باريس. من أهم أعماله التي تبلغ العشرين، الرواية الهزلية التي تصوّر مجموعة من الكوميديين-

حدود طبقة لويس الرابع عشر. وهو الذي يُزَيْن، أثناء انتظاره، شِعَار النبالة، ويرسم على نقود الفرسان هذه الرموز الهيروغليفية للإقطاعية. ومن الأخلاق، ينخرط في القوانين؛ إذ تحتج ألفُ عادة غريبة على عبوره إلى مؤسسات العصر الوسيط. ومثلما كان قد جعل «تيسبيس» يَنسِبُ في طَنْبُرِهِ ملطَّخاً بالكَّأَر، فهو يرقص مع رجال القضاء على هذه الطاولة المشهورة من المرمر التي كانت تُستخدم في وقت واحد مسرحاً للتمثيلات الهزلية الشعبية وللمآدم، المَلَكِيَّة. وأخيراً، يدخل حتى الكنيسة بعد أن قُبِلَ في الفنون، والأخلاق، والقوانين. إذ نراه ينظّم، في كل مدينة للكاثوليكية، واحداً من القدّاسات المتميّزة، والمواكب الغريبة حيث يسير الدين برفقة الخرافات كلّها، والجليل يُحاط بشتى أنواع المتنافر - المضحك. فلكي نرسمه، نلمح واحد نقول: ها هي، في فجر الآداب هذا، حميَّته، ودقّته، ونَشْغُ إبداعه، إذ يُلقى، لأوّل وهلة، ثلاثة «هوميروسات» ساخرين على عتبة الشعر المعاصر: «أريوست»¹⁹³ في إيطاليا، و «سرفانتس»¹⁹⁴، في إسبانيا، و «رابليه»¹⁹⁵ في فرنسا.

— الجزالين، من مدينة «مان»، على رأسهم رجل شاب مسؤول عن عائلة ضخمة، لكنه يضع قناعاً ويتجول مع حبيبته هرباً من غيرة يارون مدينة «سالدايور». انظر: معجم بورداس للأدب الفرنسي، نفسه، ص.ص. 719-720.

193 - Arioste (1474-1533) شاعر إيطالي تأثر بـ «هوراس» و «بلوتوس» و «تيرانس»، وكتب مجموعة من «الهجائيات»، أرسى بكوميدياته (و بـ «السماسة» (1528) خاصة) قواعد المسرح الإيطالي الأميل. ويرى الدارسون أن قصيدته البطولة - الهزلية المطوّلة «رولان الغاضب» (1502) ونشرت بين سنة 1516 وسنة 1532، أبرزت رشاقة أسلوبه وشاعرية لغته وجأها. وهي أشهر مؤلف من مؤلفات عصر النهضة الإيطالية، انظر: موسوعة بوتي روبر، نفسه، ص.ص. 102-103.

194 - Cervantes (1547-1616) كاتب إسباني عاش حياة ارتحال وضيق؛ لذلك لم تصل معلومات كافية عنه: فمرة يرتاد الجامعة، ومرة يرافق الكاردينال «أكوافيسا»، ومرة يصير سفير البابا في —

روما، وأخيراً يصير عسكرياً، ويشارك في معركة «ليسانت»، ويفقد ذراعه. حاول في كتاباته أن يجسد قيم البطولية في إسبانيا التي تنهار قيمها الأخلاقية. أسره الأتراك، وقضى خمس سنوات في سجن الجزائر، فبدأ معاناته في مؤلفاته، وبعد عودته إلى بلده تعاطى أعمى مشوه أدخلته السجن من جديد. عرف أديباً إثر نشر روايته الرعوية لاغالاندا (1585)، ولم ينشر الجزء الأول من روايته «دون كيشوت» إلا سنة 1605، والجزء الثاني تأخر حتى سنة 1615: وفجئاً هذه الرواية يتلخص بادانة القرون الوسطى برشتها من خلال فارس مهروس يريد أن يحرر العالم من الفساد دون أن يمتلك أية وسيلة - خارج أوهامه - لتحقيق إرادته. وأصر - رغم ذلك - على حمل السيف، والسعي وراء الوهم الذي خلقته في ذهنه قراءة روايات الفروسية، يرافقه جناره الفلاح «سانشو بانسا» المدهش دوماً من خطل صاحبه الذي وعده بامارة من الإمارات التي سيجزوها. ولم تمنعه بساطته الفلاحية من إرشاد معلمه منذ البداية إلى الحقيقة، ولكنه انساق معه في رحلته المبكية المضحكة التي انتهت بهزائمه المتلاحقة، وعودته إلى بيته، ليموت وهو يكرر وصيته لقريته التي كانت تعني به بأن تقلع عن قراءة روايات الفروسية. وكان موقفه رمزاً لوعي إسبانيا لذاتها، وبداية للنهضة. القطر: غسنون (بيسار)، سرفانتس، ترجمة الخامي حسيب شر، سلسلة أعلام الفكر العالمي بيروت 1979.

195 ... Rabelais (1494-1553) كاتب فرنسي، وطبيب مشهور (أستاذ في علم التشريح)، صار فيما بعد خورياً في مدينة «مودون». وهو مؤلف الرواية البطولية - الهزلية «غارغانتوا وبترغريل» التي ظهرت تبعاً على الشكل الآتي: 1 - بنتاغريل (1532)، 2 - غارغانتوا (1534)، 3 - الكتاب الثالث المرواية (1546)، 4 - الكتاب الرابع (1548)، 5 - الكتاب الخامس - المزور جزئياً (1564). موضوع الرواية يدور حول الإنسان العملاق: رمز الإنسان غير المحدود، وسيد الكون. في البداية يركز رابليه على الجانب الهزلي للبطل «غارغانتوا»؛ إذ يعطي أبعاده الجسمية والكميات المدهشة التي يأكلها، والأفعال الغرائبية التي يقوم بها. إنه يحكي بسرّ والده، ويتجاوزها إلى الأعجيب. فقد كان أبوه (الخوصلة الضخمة) عرباً مشهوراً بأنه يشرب أي كأس تقدم إليه بجرعة واحدة، وأمه «غارغاميل» بنت ملك باربيون ذات أنف كالمنقار الجميل، ووجهها وجه إنسانة أكولة. قتلت غارغاميل بـ «غارغانتوا» مدة أحد عشر شهراً قبل ولادتها بمدة أيام أمرت بلذبح 367014 ثور وتغليحها من أجل «لثاء الدسم»، وأكلت أمعاءها الخشوة كلها. وطلب منها زوجها ألا تأكل كثيراً لأنها ستضع مولودها بعد حين، ومع ذلك أكلت (480) كع من الحبوب، وشربت 180 ليتر من الدهن السائل، وأضافت إليها ست طناجر كبيرة.

سيكون إبراز هذا التأثير للمتنافر - المضحك في الحضارة الثالثة أكثر من ذلك ريادة عن الكفاية. فكل شيء يُبين، في العصر المسمى «رومانتيكياً» ارتباطه الحميم والإبداعي مع الجميل. إذ لا توجد، حتى في أكثر الملاحم الشعبية ساذجة، ملحمة لا تشرح أحياناً، بفطرة جذابة، هذا السرّ في الفن المعاصر. إذ ما كان ممكناً أن يُبدع العصر القديم «الحسناء والوحش»¹⁹⁶.

صحيح أن يقال إنّ هيمنة المتنافر - المضحك على الجليل، في الآداب، خلال

- وأثناء الولادة لم يخرج رأس الوليد بصورة طبيعية، فشدّوه من أذنه اليسرى، ولما خرج لم يبك بكاء الأطفال المعهود، بل صرخ بأعلى صوته: أريد أن أشرب. وخلال دقائق وضع حليب أمه، وحليب أبقار المقاطعة، وتابع صراخه: أريد أن أشرب. ومع الأيام صار عملاقاً هائلاً يركب فرساً في رقبته جرس كنيسة نوردام، وإذا حركت ذيلها تقطع أشجار غابة كاملة. وحدث أنه شارك في الحرب، فكان الفارس مع فرسه يقع في قصعة طعمه، فيزدرده دون أن يلاحظ وجوده وهو ينزلق في حلقه. ولا يخفى ما وراء ذلك من إدانة صريحة لقصور فكر القرون الوسطى ومؤسساته، ومنها السوربون خاصة.

لكن رابليه حل بطله دلالة أخرى أسعفته في التعبير عن الأحلام العظيمة والعملاقة للنزعة الإنسانية في أول عهدها. وهو - وإن استوحى كثيراً من الإنجيل، والفلسفة القديمة - لم يخرج على فكرته في بيان ما يمكن أن تصل إليه الرتبة العقلية من العجائب. وأيا كانت وجوه النظر إلى هذه الشخصية متباينة، تبقى من أبرز ما أبدعه أدب عصر النهضة في فرنسا. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص. 406-408. وانظر: معجم بورداس للأدب الفرنسي، نفسه، ص. 630-633. وانظر: غارشاننوا ولبتاغريل (بالفرنسية)، تقديم لوي فيرنان سيلين، باريس 1959. وانظر: دليل القارئ إلى الأدب العالمي، نفسه، ص. 477-481.

196 - La belle et la bete : قصة للكاتبة الفرنسية «ماري لوبرالس دوبومون» (1711-1780)، استخلصتها من مجموعة قصص بعنوان «المخازن»: مخزن الأطفال (1757)، ومخزن المراهقين (1760)، ومخزن الفقراء (1768)، وبالتحديد من «مخزن الأطفال». وقد قام «جان كوكتر» بتحويل هذه القصة إلى فيلم سينمائي سنة 1946. انظر: معجم بورداس، نفسه، ص. 76-77.

العصر الذي توقّفنا عنده للتوّ، بارزةً بوضوح. لكن ذلك حمّى رتّة فعل، وحماسة تجديد ينقشع؛ إنها موجة أولى تتراجع شيئاً فشيئاً. فمؤذج الجميل سيستأنف، عمّا قريب، دوره، وحقّه الذي لا يستبعد المبدأ الآخر، إنّما يتفوّق عليه. إنه الزمن المناسب كي يكتفي المتناظر - المضحك بزاوية لوحة في اللوحات الجدارية الملكية لـ «موريو»¹⁹⁷، وفي الصفحات المقدّسة لـ «فيرونيز»¹⁹⁸، وبأن يكون داخلاً في لوحتي «الحساب الأخير» الرائعتين اللتين تتباهى بهما الفنّون، وبهذا المشهد من السعادة والرّعب الذي أغنى به «مايكل أنجلو» الفاتيكان، وبهذا السقوط المرعب للرجال الذين يُلقى بهم «روبانس» على طول قباب كاتدرائية «أنفير». لقد جاءت

197 - Murillo (1618 - 1682) رسّام إسباني، تميّز أسلوبه - في البداية - بالواقعية التعبيرية، ونتيجة معرفته الجيدة بالفنّانين الفلمندين، درس مجموعة اللوحات الملكية خلال إقامته في مدريد، وبعده نفسه مجموعة من إحدى عشرة لوحة لـ «فرانسيسكان» مدينة إشبيلية (1645 - 1646)، وكان هذا كافياً لشهرته، ولزّاحم الطلبات عليه. فراح يتحرّر شيئاً فشيئاً من المرحلة القائمة لألوانه (كما في لوحة «مطبخ الملائكة»)، ويستخدم الألوان القائمة والخطوط الاليسابية. له مجموعة لوحات جدارية أغلبها يدور حول موضوعات دينية (في كنيسة سانتا ماريا لابلانكا، وفي دير الكابوتشين، وكنيسة مشفى الإحسان)، ومن أكثر لوحاته واقعية، لوحة «الصبي الشحاذ»، الموجودة في متحف «اللوفر» بباريس. انظر: موسوعة لاروس، المجلّد الرابع، ص 2123، وانظر: موسوعة بوتني روبير، نفسه، ص 1285.

198 - Veronese (1528 - 1588) رسّام إيطالي، تميّز بأسلوب شامل للقديس والحديث، برع في رسم اللوحات الجدارية، وفي التزيين، وقد تأكّد حبّه للألوان، وللحركة، وللمنظور المعماري المستعار في مجموعته الجدارية «تاريخ إيستير» و «حياة القديس سيباستيان» في سان سيباستيان (1555 - 1556). وفي سنة 1562، رسم لوحاته الترينية الرائعة في «لا فيلا باربارو»، ووصل إلى قمة فنّه مع الرسوم السقفية والجدارية في قاعات الطعام الجماعية، مثل لوحة «أعراس كاليا» (1563) الموجودة الآن في متحف «اللوفر» وعلى العموم، عكس فنّه طبيعة الحياة الحضرية لمدينة «فينيسيا» في القرن السادس عشر. انظر. موسوعة لاروس ص 3159.

لحظة إقامة التوازن بين المبدئين. وإن رجلاً، وشاعراً ملكاً كما يقول «دانتي» عن «هوميروس»، سيُحْدَد كل شيء. وسنوحّد العبقرية المتنافستان شُعْلَتَهُمَا المزدوجة، وسنبثّق من هذه الشعلة شكسبير.

شكسبير والدراما

ها نحن نصل إلى قطب الشعرية للأزمة الحديثة : شكسبير 199؛ إنه الدراما،

199 - Shakespeare (1564 - 1616)، الكاتب المسرحي الإنكليزي المشهور، ابن تاجر الأخشاب والصوف والحرير، لم يعيش طويلاً في بلدته الصغيرة «سوافورد»، بل هجرها باكراً لياتحق بفرفة تمثيل مسرحي في لندن، ولينحرف علو نجمه إشكالاً كبيراً يتعلّق بمدى صحة أن يكون هذا الممثل المتواضع قد كتب تلك الروائع الأدبية المنسوبة إليه. فتمة تلمين يفيد بأن «فرانسيس باكون» أو أخاه «أنطوني»، أو الكومست «ديربي»، كتب هذه المسرحيات، وتوفياً من السمعة السيئة طلب من شكسبير أن ينشرها باسمه. وهذا يدكرنا بإحلاف الحاصل حول شخصية الشاعر اليوناني «هوميروس». فالشخصيات العظيمة - كما أشرنا - تثير دوماً مع ما تثيره من الدهشة شكّاً بقدرته الإنسان العادي على أن يأتي بما أتت به. ولنا معنيّتين كثيراً بهذه المسألة، بقدر ما نحن مشغولون بتقديم فكرة موجزة عن دواعي اعتبار هيدرو أن شكسبير فاتحة العصور الحديثة، وذلك من خلال عرض مراحل تطوّر تجربته الإبداعية، وما تمخّضت عنه. فقد مرّ نتاجه بأربع مراحل يُجمع على تصنيفها الدارسون:

1 - تقع المرحلة الأولى بين عامي 1588 و1595، اكتفى شكسبير فيها بأعداد مسرحيات كتبها غيره، بما يتلاءم مع حاجة فرقته الكوميديّة. وكان يحاكي الشاعر المشهور المعاصر له وهو «مارلو»، دون أن يخفي حمّة اندفاعه إلى توكيد أفكاره في ترسيخ البهجة بالحياة، على نحو ما يلاحظ في مسرحياته: هنري السادس، وكوميديا الأخطاء، وريتشارد الثالث.

2 - المرحلة الثانية من 1595 - 1600، حيث بدأ طبعه الفردي يتوضّح أكثر، إذ راح يضع من ذاته في الشخصيات المعروفة تاريخياً، أو في شخصيات مسرحيات أثرت فيه، وفي هذه المرحلة كتب أعظم مسرحياته التاريخية: هنري الرابع، وهنري الخامس. وكتب بعض الهزليات الساخرة مثل: -

« ثورات، فاندسور السعيدات، وكما يحلر لك، وليل الملوك.

3 - المرحلة الثالثة من 1600 - 1608، هي المرحلة التراجيدية المتميزة بموت البطل التراجيدي: يوليوس قيصر، وهاملت، وعطيل، والملك لير، ومكبث. فهؤلاء الأبطال يعكسون العذاب الدفين في قلب شكسبير، وفلسفته السوداوية عن الحياة.

4 - المرحلة الرابعة من 1608 - 1612، تسجل التهمة الرفيعة لأسلوبه دون أن يغيب عنها الحس المأساوي، ودون أن تبتعد عن إشعار القارئ بأن الشاعر يقول كلمة السوداع للشعر المسرحي: أنطونيو وكليوباترا، هنري الثامن، العاصفة، وقصة الشتاء.

لقد كتب شكسبير 35 مسرحية خلال ربع قرن، وعاد في الخمسين من عمره إلى حياته الهادئة في مسقط رأسه. ونحن لم نذكر مسرحياته كلها فهناك إلى جانب مذكراته مسرحيات أخرى كثيرة من مثل: تيتس أندرونيكوس (1594)، وعلابات الحب الضائع (1595)، وترويض الغنود (1594)، وحلم ليلة صيف (1595)، والملوك (1596) وكلام كثير عن لاشي (1598)، ويوليوس قيصر (1599)... الخ يتسم شكسبير في مؤلفاته بقوة التعبير الجديرة بالتوغل داخل الذات البشرية ونشر أسرارها المتأرجحة بين الرفعة والدناءة، والخير والشر، والجد والهزل، والنظام والفوضى. فشكسبير ينادي بالنظام ومحاربة الفوضى: تجد العهد الملكي (عهد إليزابيث)، ووقف ضد الطهريين، باحثاً عن سلام الذات البشرية الجماعي.

فإذا كان الشر انتهاكاً لموقع الضيف، وخيانة له، وتفريطاً بحقه، فإن الخير هو استعادة احترام الضيف وحسن استقباله وتكريمه. وضمن هذه الدائرة تعلق ضجة العواطف، واضطراعتها، إلى درجة أن الهزل يحتل بالجد، والقوة بالضعف، والوفاء بالخيانة، والواقعية بالغرائبية. وهذا ما جعل من شكسبير معبوداً عند الرومانتيكيين بدءاً من كولريدج ومروراً بـ «ليسينغ»، و «غوته» و «شيللر»، وانتهاءً بـ «فيكتور هيجو».

للمزيد من التعمق في الأفكار السريعة التي عرضناها، انظر: مسرحيات شكسبير (بالفرنسية)، ترجمة فرانسوا فيكتور هيجو، تقديم «جيرمان لاندري»، باريس 1965، ص.ص 7-18. وانظر: آ. كوزيل، مختارات من الأدب الانكليزي، باريس الطبعة الخامسة 1934، ص.ص 149-153. وانظر: موسوعة لاروس، نفسه، ص.ص 2814-2815. وانظر: موسوعة بوتلي روبير، نفسه، ص.ص 1696-1697. وانظر: دليل القارئ إلى الأدب العالمي، نفسه، ص.ص 201-205 وانظر: هاري ليفن، الكسارات، مقالات في الأدب المقارن، ترجمة عبد الكريم محفوض، دمشق 1980، ص.ص 167-197.

الدراما التي تفسر بنفس واحد المتناظر .. المنصحتك والجليل، المرعب والساحر، التراجيديات والكوميديا، فالدراما هي الطابع الخاص للعصر الثالث للشعر وللأدب الراهن.

وهكذا، ولكي نلتخص بسرعة الأحداث التي لاحظناها حتى الآن، يكون للشعر ثلاثة عصور يتطابق كلٌّ منها مع عصر المجتمع: القصيدة الغنائية (l. ode)، والملحمة (l. epopée)، والدراما (l. drame). العصور البدائية غنائية، والقديمة ملحمة، والحديثة درامية. القصيدة الغنائية تمجد الخلود، والملحمة تعظم التاريخ، والدراما ترسم الحضارة. السذاجة سمة الشعر الأول، والبساطة سمة الثاني، والحقيقة سمة الثالث.

رواة الملاحم يسجلون انتقال الشعراء الغنائيين إلى شعراء ملحمين، مثلما يسجل الكتاب الروائيون انتقال الشعراء الملحميين إلى شعراء مسرحيين. ويولد المؤرخون مع قدوم العصر الثاني، ومدوني الأحداث والنقاد مع قدوم العصر الثالث. شخصيات القصيدة الغنائية شخصيات «جبابرة»: آدم، قابيل، نوح، وشخصيات الملحمة عمالقة: أختيل وأثريوس وأوريسس، وشخصيات المسرحية بشر: هاملت، ومكبث، وعطيل. القصيدة الغنائية تعيش من المثل الأعلى، والملحمة من العظمة، والدراما من الواقعي. وفي النهاية، ينبع هذا الشعر بأشكاله من ثلاثة مصادر كبرى: الإنجيل²⁰⁰ وهوميروس وشكسبير.

200 - يعتبر الدارسون الأوروبيون الإنجيل مصدراً ثراً لثقافتهم، ولأدبهم أيضاً. لأن ما يقدمه من قصص وأخبار وأعراف يلتخص عصارة الفلسفات الشرقية وتصوراتها عن الحياة والموت. ويقسم «الإنجيل» إلى قسمين: العهد القديم، والعهد الجديد. ويطلق عليه اسم «الكتاب المقدس». العهد القديم (الخاص باليهود) مكون من (39) سفرًا وجملة إصحاحاته 929: السفر الأول: التكوين 2- الخروج 3- اللاويين 4- العدد 5- التثنية 6- التثنية 7- التثنية 8- التثنية 9- التثنية 10- التثنية 11- الملوك الأول 12- الملوك الثاني، «(....)» 13- أيوب 14- الخ. بينما يتكون العهد الجديد

هذه هي إذاً المظاهر المتنوعة للفكر في مختلف عصور الإنسان والمجتمع، ونحن نقتصر بذلك على استخلاص نتيجة. وما هي أرجحها الثلاثة من شباب، ورجولة، وشيخوخة. فسواء أفتحصنا أدباً خاصاً، أم الآداب كلها مجتمعة، فدائماً سننتهي إلى الحقيقة نفسها: الشعراء الغنائيون قبل الشعراء الملحميين، والمحميين قبل الدراميين. في فرنسا «ماليرب» 201 قبل «شابلان» 202، و «شابلان» قبل

الخاص بالمسيحيين من أربعة أجيال هي:

1 - إنجيل متى ويتضمن (28) إصحاحاً.

2 - إنجيل مرقس ويتضمن (16) إصحاحاً.

3 - إنجيل لوقا ويتضمن (24) إصحاحاً.

4 - إنجيل يوحنا ويتضمن (21) إصحاحاً.

بالإضافة إلى أعمال الرسل التي تنسب روايتها إلى لوقا، ورسائل بولس، وبجاء، وبطرس، ويوحنا، ويهوذا، والرؤيا المنسوبة إلى يوحنا.

انظر: الكتاب المقدس، منشورات جمعية الكتاب المقدس، بيروت 1962.

وانظر: الموسوعة الكولية المصغرة، الجزء السابع، نفسه، ص. 9086.

201 - Malherbe (1628-1555) شاعر وناقد فرنسي، تعاطى العناية بعد أن درس الحقوق في جامعتي «بال» و «هيلبرغ»، ثم أهملها ليتفرغ لكتابة الشعر والدراسات النقدية، ونشر مجموعة شعرية بعنوان «دموع القديس بطرس» اعتمد فيها قواعد شعر الباروك. وموت هنري دانغوليسم فقد سنده، عاش حياة مضطربة صعبة، وما استقر به الحال إلا بإقامته في باريس سنة 1605. ومنذ ذلك قاد حرب المدرسة الكلاسيكية ضد مدرسة الباروك، محدداً قواعد عروض الشعر والقافية، وداعياً إلى ضرورة أن يخضع الإلهام الشعري للمنطق والعقل. وباختصار عمّد «ماليرب» إلى إرساء أسس صنعة الشعر في ضوء المثل العليا الجمالية للأسلوب الكلاسيكي.

انظر: الأدب الفرنسي من خلال النقاد المعاصرين، الجزء الأول، نفسه، ص. 248-257. وانظر:

بورداس، نفسه، ص. 475، وانظر: كالفيه، نفسه، ص. 203-207.

202 - Chapelain (1674-1595)، عضو مؤسس للأكاديمية الفرنسية، وهو من أوحى -

«كورنيه»²⁰³؛ وفي اليونان القديمة، «أورفيوس» قبل «هوميروس»، و«ميرس» قبل أسخيلوس؛ وفي الكتاب المقدس، التكوين La Genese قبل «الملوك»، والملوك قبل أيوب؛ أو لنقل - كي نعيد هذه التراتبية الكبرى لسائر أشكال الشعر التي استعرضناها للتو - الإنجيل قبل الإلياذة، والإلياذة قبل شكسبير.

— بالفكرة لـ «ريشيليو». كان ذا مكانة مرموقة بين نقاد عصره، وعلى الرغم من أنه كان قد عرف كيف يكتشف عبقرية الكاتب المسرحي «كورنيه» كتب بيان (مشاعر الأكاديمية الفرنسية إزاء مسرحية «السياء»)، سنة 1637. كان في مجال النظرية النقدية أكثر غموضاً من «بوالو». ولكنه، من الناحية التاريخية، كان سنة 1630 أكثر فائدة من بوالو في سنة 1674. ومهما يكن من أمر، يستجّل لصاحبه أنه مستشار ريشيليو ودافعه لرعاية الفنون والآداب. النظر: معجم بورداس، نفسه، ص 157.

203 — Corneille (1606-1684)، كاتب مسرحي فرنسي، عمل محامياً في مدينة «روان»، وفي أثناء ذلك عرض عدة مسرحيات في باريس حظيت بإعجاب الجمهور، فدعاه «ريشيليو» ليصبح عضواً في جمعية الكتاب الخمسة. ولأقت مسرحيته «السيد Le Cid» نجاحاً عريضاً قلّل كثيراً من وقع إخفاق المسرحيات التي جاءت بعدها مثل مسرحية «تيدور» (1645-1646)، و «بيرثريت» 1652. ويهود قسط كبير من نجاحها إلى الخصومة الهائلة التي أثارها بين النقاد، والتي لم يتجسّد «شابلان» في إرضاء الجمهور ببيانه عن مشاعر الأكاديمية حولها. وإذا كانت هذه المسرحية قد دخلت له معالم مرحلة ثانية لإبداعه، فقد ختمت المرحلة الثالثة (1652-1659) لمراجعة مؤلفاته بعين موضوعية ناقدة، في كتاب «خطابات حول التراجيديات». وبدأ المرحلة الرابعة (1659-1674) بعرض مسرحية «أوديب» التي صقّ لها الجمهور لكن في جوّ مختلف جنداً عن جوّ «السيد». ولا نجد أن وداعه للمسرح في آخر عشر سنوات من عمره يكون مرحلة خامسة من مراحل إبداعه. تميّز أبطاله بأنهم ليسوا لعبة بيد الأحداث، إنما هم سادة أنفسهم، وعلى ما يقال عن قصوره في استنطاق الإغريق والرومان كما يجب، «شّن «كورنيه» التراجيديات الحديثة في «السيد» و «هوراس» و «سيف» و «بوليوكت»: فقد أحيا أبطالاً في قلب المعاناة، وأطلقهم برفض الانهزام أمام البؤس والشقاء وحتى أمام الموت، جاعلاً منهم الضحايا والجلّادين، الجلّادين لأنفسهم كما للآخرين، والضحايا بإرادتهم. النظر: المرجع السابق، ص.ص 198-204. والنظر: كالغيه، نفسه، ص.ص 248-261.

يبدأ المجتمع، في الواقع، بالتغني بأحلامه، ثم يحكي ما يفعل، وأخيراً يشرع برسم ما يتصوره. واختصاراً نقول: لهذا السبب الأخير، تستطيع الدراما، الجامعة للخصائص الأكثر تناقضاً، أن تكون في آن واحد عميقة وواضحة، فلسفية وجذابة.

ربما كان من المنطق إضافة أن كل شيء في الطبيعة يمرُّ بهذه المراحل الثلاث: بالغنائية، والملحمية، والدرامية. لأن كل شيء يولد، ويعمر، ويموت. وإن لم يكن مؤثراً للسخرية أن تُمزج مقاربات الخيال العجيبة باستنتاجات العقل القاسية، فيمكن شاعر ما أن يقول إن شروق الشمس، مثلاً، نشيد، وظهيرتها ملحمة مذهشة، وغيابها دراما ظلامية حيث يتصارع النهار والليل، الحياة والموت. لكن هذا سيكون شعراً، وربما جنوناً. فعلى أي شيء يبرهن هذا؟

لنقتصر من الأمر على الحقائق المجموعة آنفاً: ولتكملها من جهة أخرى بملاحظة هامة. ذلك أننا لم ندع إطلاقاً أننا خصصنا عصور الشعر الثلاثة بمجال حصري، لكننا حدّدنا فقط طابعها البارز. فالإنجيل، هذا الأثر الإلهي الغنائي، ينطوي كما حدّدنا قبل قليل، على ملحمة، وعلى دراما في طور التكوّن، الملوك وأيوّب. ونلمس في كل القصائد الموميرية بقية شعر غنائي، وبداية شعر مسرحي. فالقصيدة الغنائية والدراما تتقاطعان في الملحمة. فكل شيء في كل واحد؛ إنما يوجد فقط في كل شيء عنصر عام تُناط به العناصر الأخرى كلها، ويفرض على الكل طابعه الخاص.

الدراما هي الشعر الكامل. بينما لا تتضمن منه القصيدة الغنائية والملحمية سوى الرسيم؛ فالدراما تشملهما في حال تطوّرهما، تلخصهما، وتحتويهما. حقاً، إن السدي قال: ليس للفرنسيين ذهنية ملحمية، قال كلاماً صحيحاً ودقيقاً؛ ولو قال: الفرنسيون

المعاصرون، لكانت كلمة «روحي» عميقة أكثر. ومع ذلك، فلا جدال في أمر العبثية الملحمية خاصة في مسرحية «راسين»²⁰⁴ الخارقة: «آتالي»²⁰⁵، فهي رفيعة،

204 - Racine (1639-1699) شاعر مسرحي فرنسي، يُعدُّ واحداً من أقطاب المدرسة الكلاسيكية إلى جانب كورينه وكنينو Quinault (1635-1688)، ويسرى النقاد أنه يشكل حلقة وسطى بين أسلوب الكاتبين المذكورين في معالجة عاطفة الحب: فعلى حين يسرى كورينه أن الحب نقطة ضعف في البطل المأساوي، وعلى حين يعتقد كنينو هذه العاطفة جاعلاً منها موضوع مسرحياته الأوحش، يجمع راسين بين تمجيد الحب والاهتمام بالحب الخالد الذي يتعدى أن يكون نقطة ضعف. حتى لقد أطلق الدارسون عليه لقب: رسام العاطفة الإنسانية وربما كان أسلوبه منطباعاً بالصفات التي ورثها عن عائلة أمه وأبيه: طباع عائلة راسين هادئة، يتميزون بالاحتشام واللباقة والورع بينما كانت عائلة «سكولان» - وهي عائلة أمه - معروفة بالطبع الخاف، وحب السهرة، والنجون. وقد ألحد الطبعان في شخصيته، رغم أنه عاش في كنف جدته بعد وفاة أمه وأبيه وهو في الرابعة من العمر.

تابع دراسته في «البوررويال»، وتعمق في الأدب القديم والإنجيل، وما إن عرض أول مسرحياته «التيهاتيد أو الإخوة الأعداء» (1664) حتى علا نجمه، ولقى إعجاب موليير وبوالس، ونالت نجاحاته نجاحاً في مسرحياته: أندروماك، وبرتاليكوس، وبيرينيس، وباجازيد. وبعد انتخابه عضواً في الأكاديمية الفرنسية حقق ذروة الجهد بعرض «ميتريدات» و «الفيجينا» و «فيدر». وجعلت منه مسرحية «الفيجينا» نموذجاً للعبثية الشابة المباركة من الله، فجاءها كان تاريخياً، وغرست أربعين سنة دون النطاق. وفي سنة 1677 صار كاتب سيرة الملك، وشخصية رسمية اعتبارية، ففرت همة، وقل انتاجه، وما كتب شيئاً ذا قيمة سوى مسرحيته «آتالي». التي ستحدث عنها فوراً.

انظر: كالفيد، نفسه، ص. 357-358. وانظر: معجم بورداس، نفسه، ص. 635-640. وانظر: بينيشو (بول)، أخلاق العصر العظيم، باريس 1948، ص. 214-257.

205 - Athaliah شخصية من العهد القديم اسمها «عثليا» ورد ذكرها في «كتاب الملوك الثاني» الإصحاح الحادي عشر خاصة. وهي بنت إيزابيل وأشعب ملك السامرة. كانت بعلة صراع الأسرة المالكة لبني إسرائيل الغرباء عن القدس، ضد أسرة يهوذا المالكة. تزوجت من يهورام ملك يهوذا، وأنجبت منه ولداً اسمه «أخزيا» وصار ملكاً بعد أبيه. وبعد أن قتل يهوذا، قوت عثليا أن تبني السلالة الملكية لبني داود. ولما لم يكن بينها وبين الملك قرابة سوى أحفاده من «أخزيا» أقدمت على خنقهم، وما لبثت ..

وجلية ببساطة إلى حد أن العصر الملكي لم يستطع أن يفهمها. وأكد أيضاً أن سلسلة المسرحيات التاريخية لشكسبير، تمثل ملمحاً هاماً من ملامح الملحمة. لكن الشعر الغنائي هو الغالب عليها خاصة؛ فهي لأعيقه إطلاقاً، وتنشئ المتطلبات، وتنخدع بأشكاله كافة، الجلية حيناً كما في شخصية «أرييل»²⁰⁶، والمتنافرة - المضحكة حيناً آخر في شخصية «كاليبان»²⁰⁷. إن عصرنا، المسرحي قبل كل شيء، حتى يحكم

منهم سوى «يهوشع»، الذي تولى في المعبد، وثار لإخوته من أمه التي احتلت العرش مدة ست سنوات، وأعاد العرش إلى أسرة يهوذا.

تمثل «عثليا» صراع الوثنية ضد التوحيد: صراع بعل الوثني ضد يهوا، ومن هنا استقى راسين موضوع مسرحيته مع بعض التعديل: فالشخصية المركزية في المسرحية هو الله. وعثليا هي الملكة المغضوب عليها والملعونة والمطّحى بها لإعادة العرش إلى الملك الحقيقي، والله الحق. أي أن المسرحية دينية قبل كل شيء، فالله يدير الأحداث، ويهيء كل شيء لظهور المسيح. ولكنها مسرحية إنسانية؛ إذ تصوّر لنا «عثليا» وهي تتعذب وتعاني إلى حدة يثير الشفقة، وإذ تبين، على الطرف المقابل، حقيقة الشعور الديني الذي يقود القلوب كلها نحو الفعل والتحمل. ويضيف كالفيد أنها مسرحية سياسية؛ ما دامت تدين سطوة عثليا غير الشرعية، وتعيد الحق لأصحابه الشرعيين. انظر: كالفيد، نفسه، ص. 377-378. وانظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص. 97.

206 - شخصية من شخصيات مسرحية «العاصفة» لشكسبير، ترمز إلى روح أنثوية لا توصف ولا يمكن الإمساك بها، ساحرة الجمال، تحب غناء الأغاني المليئة بالحب، كما تحب إنشاء الشعر. وتمثل شخصية أرييل القوى القادرة على قيادة الخيال والسحر. ولكن هذه القوى تتمتع بوجودها لذاتها فقط، فهي لا تستطيع أن توجد بصورة حقيقية إلا إذا تهيأ لها إنسان خليف بأن يطلق عليها اسماء، ويجبرها على اتخاذ شكل ملموس. وهذا الإنسان - في المسرحية - هو «بروسبيرو» (الذي يحضر الأرواح الخيرة كي يخلق الندم عند أعدائه، وينطق خلال المسرحية بالحكمة والتجربة؛ لذلك يعتقد النقاد أنه تجسيد لشكسبير ذاته).

والوجود - الغائب بشكله الذي لا يوصف، ولا يحاط به، موح بفكرة «الجليل».

207 - شخصية من شخصيات مسرحية «العاصفة» لشكسبير، وهو الابن القبيح -

ذلك، فننائي للغاية. إذ توجد أكثر من علاقة بين البداية والنهاية؛ ففي غروب الشمس شيء من شروقها؛ مثلما يعود العجوز طفلاً. لكن هذه الطفولة الأخيرة، لا تشبه الطفولة الأولى؛ فهي كمية بقدر ما كانت الأولى سعة. والأمر نفسه موجود في الشعر الغنائي. فعلى حين أنه، في فجر ولادة الشعور، مثاقق، وحالم، مع التكوين، وينغلق على سيفر الرؤيا المتوعدة. القصيدة الغنائية المعاصرة مُلهمة دوماً، ولكنها لم تعد غيرة. لأنها تفكر أكثر مما تتأمل؛ وهواجسها اكتئاب. ونرى أن ربة الشعر هذه، في ولاداتها، قد تلاقحت مع الدراما.

لكي نجعل الأفكار التي نحضنها محسوسة من خلال صورة، سنشبه الشعر الغنائي البدائي ببحيرة صافية تعكس الغيوم ونجوم السماء؛ والملحمة هي أهرٌ ينبع منها، ويجتاز، وهو يعكس ضفتيه، الغابات، والقرى، والمنا، ليصب في محيط الدراما. وفي النهاية، الدراما، كالبحيرة، تعكس السماء، كالنهر، تعكس ضفافها؛ لكن لها، وحدها، لجنتها، وإعصاراتها.

«للساحرة «سيكوراكس»، كان أول قاطني الجزيرة السقي قاد إليها الضياع كلاً من «بروسبيرو» وابنته «ميرالدا». حاول بروسبيرو أن يهديه سراء السبيل، ويُخرجه من طاعه الرعييدة، والزلفة الدليلة، إلى عالم الضمير والتوبة. ولكنه يتعذب معه كثيراً. إذ إن «كاليبان» حاول أن ينهك سرامة «ميرالدا»، وعندما أخلق، ثار على والدها الذي جهد ليعلمه الكلام، ويخلف شيئاً فشيئاً من طبيعته الوحشية الفظة. لقد كانت غاية بروسبيرو من تعليم كاليبان مبادئ الحضارة لصالح الطرفين، إنما ضمن علاقة ضيق المستعمر (بروسبيرو) بالمستعمر (كاليبان). والحق أن وصول كاليبان إلى تعلم اللغة لم يسهم إلا في زيادة وعيه بصغاره، ولوضعه بعد أن احتل بروسبيرو جزيرته؛ فهو يقول له: علمتني الكلام، والفائدة التي جنيتها من ذلك هي أن العنك. فليداهمك الطاعون الأحمر لأنك علمتني لعنك. وقد جعل «أرنست وبنان» من كاليبان رمز الشعب الذي تضطهده السلطة، ويعني ذاته شيئاً فشيئاً وأخيراً ينتفض للحصول على حريته. انظر: معجم بورداس، نفسه، ص. 183-40

إذاً كلُّ شيء يُفضي إلى الدراما في الشعر الحديث. الفردوس المفقود²⁰⁷ دراما قبل أن تكون ملحمة. فمن المعروف أنه تمثل لخيال الشاعر أولاً على شكل دراما، وأن هذا الشكل سيقى مطبوعاً في ذاكرة القاري، مادامت البنية المسرحية القديمة بارزة تحت الصُّرُح الملحمي لـ «ميلتون»²⁰⁷ عندما أنهى «دانيي الييجيري» «جحيمه» المُرعب، وأغلق أبوابه، ولم يبق أمامه إلا أن يسمي مؤلفه جَعَلَتْهُ سُلُوكُهُ عبقرته يرى أن هذه القصيدة المتعددة الأشكال انبثاق من الدراما وليس من الملحمة؛ فَكَّتَبَ في مقدمة بناء الأثر الشماع، وبريشتة البرونزية: الكوميديا الإلهية Divina Commedia .

نحن نرى إذاً أن شاعريَّ العصور الحديثة وحدهما اللذين يبلغسان حجمهم شكسبير، ينضمَّان إلى تفرده. ويتعاضدان معه ليطلبوا بالطابع المسرحي شِعْرَنا كُلَّهُ؛ فهما مثله، ممزوجان بالمتنافر - المضحك والجليل، وبعيداً عن أن نرمي دانيي وسيلتون، في هذا البناء الأدبي الهائل المستند إلى شكسبير، نقول إنهما بمعنى ما، دعائنا الصُّرُح الذي هو عموده المركزي، وكتفنا القبة الذي هو غَلَقُها²⁰⁸.

فلنُسمع لنا أن نتناول هنا من جديد بعض الأفكار التي نطلقنا بها سابقاً، والتي ينبغي الإلماح عليها. لقد وصلنا إليها الآن، وينبغي أن نطلق منها.

منذ قالت المسيحية للإنسان: «أنت مزدوج، أنت مكسوف من كائنين، الأول هالك، والثاني بحال، الأول جَسَدِي، والثاني أُسْرِي، الأول تكبُّله الشهوات والعواطف والهوى، والثاني شمول على أجنحة الحَيِّية والحُلُم، هذا دائماً مُنَحْنٍ باتجاه أمه الأرضي، وذلك منطلق دائماً نحو وطنه السماء»، منذ ذلك اليوم خُلِقَتِ الدراما .

208 -- La Clef ، الغلق: عقد بارز فوق كتف القبة في الكنيسة وما شابه قبتها.

وهل هي شيء آخر غير التضاد المعروف، وغير هذا التسارع الدائم بين مباءتين متناقضتين وحاضرين باستمرار في الحياة، يُخاصمان الإنسان من المهد إلى اللحد؟
 ولَدَّ الشَّعْر من المسيحية؛ إذا الدراما هي شِعْرٌ عَصْرُنا؛ وطابع الدراما هو الواقعي؛ والواقعي ينتج عن التآلف الطبيعي بين نموذجين؛ الجليل والمتنافر - المضحك، اللذين يتقاطعان في الدراما، كما يتقاطعان في الحياة والإبداع. لأن الشعر الحقيقي، الشعر الكامل، كامن في تناسق المتضادات. ثم إنَّ الأوان قد حان لنقول بجهارة، كلُّ ما يوجد في الطبيعة يوجد في الفن، وهنا على الخصوص، الاستثناءات قد تكونت القاعدة.

إننا، وقد التزمنا وجهة النظر هذه، لتقويم قواعدها الاصطلاحية المتواضعة، ولتدبر هذه المتاهات المدرسية كلها، ولحلَّ كل هذه المشكلات المعقَّدة التي بناها نقاد القرنين الماضيين حول الفن يَغْناء، مصدومون بالغجالة التي فُرِّغت معها مسألة المسرح المعاصر من مضمونها. فليس أمام الدراما سوى خطوة واحدة كي تسحق كلَّ صغار العنكبوت التي اعتقد حُرَّاس مملكة «ليليوت»²⁰⁹ أنهم سيقيدونها بهم وهي نائمة.

وهكذا إنَّ زَعَمَ الأدعياء الطائشون (والمُدَّعي لايتنافي مع الطائش) أنَّ المشوَّه والقبیح، والمتنافر - المضحك لا ينبغي أن يكونوا أبداً موضوع محاكاة للفن لأجبناهم

209 - مملكة «ليليوت» واحدة من الأماكن التي نزل بها بطل رواية «أوليفر تويسست» للكاتب الإنكليزي «جون تان سويفت» (1667-1745)، فأهالي هذه المملكة لايزيد طولهم عن (13) سنتيمتر. يحكمهم امبراطور يشاركه الوزراء. وطريقة التربية عندهم مختلفة عن النظام الأسروي. حيث يؤخذ الأطفال إلى معسكرات خاصة بعيدة عن الأسرة بما يشبه نظام المدن الفاضلة. وقد يكون المقصود بـ «صغار العنكبوت» أهالي مملكة «ليليوت» نظراً لصغر حجمهم. الظن: معجم الشخصيات، نفسه، ص.ص 602-603.

بأنَّ المتنافر - المضحك هو الكوميديا، وأن الكوميديا هي في الظاهر جزء من الفن. «طرطوف»²¹⁰ ليس جميلاً، و «بورسونياك»²¹¹ ليس نبيلًا؛ لكنهما دافعان قويان للفن.

ولو أن الأدعياء، بعد طردهم من حصنهم إلى خط مراقبتهم الثاني، حدّوا حظهم للمتنافر - المضحك المقترن بالجليل، وللكوميديا المنصهرة في التراجيديا، فإننا

210 - Tartuffe بطل مسرحية «طرطوف» أو «الغشاش» للكاتب المسرحي الكوميدي الفرنسي «موليير»، وهو رمز الغش والاحتيال؛ إذ دخل بيت عائلة «أورغون» البورجوازية (سيد البيت أورغون، وأمه السيدة بربيل، وزوجته المير، وابنه داميس، وابنته ماريان، وأخيراً الخادمة كليانت). وظهر بمظهر الإنسان الورع، فسلمه أورغون أمور إدارة شؤون بيته. ومع الأيام قسمت العائلة إزاءه إلى قسمين: كان أورغون وأمه مع طرطوف، وبقية العائلة ضده. وها هو السيد أورغون الذي كاد يزوّج ابنته لمن يحبها وهو الشاب «فاليير»، يقرر تزويجها لطرطوف. فتدخل المير لإقناع زوجها من جانب وطرطوف من جانب آخر، فرفض الزوج، وطرد ابنه داميس الذي رفض القرار بعنف. ووجب الآن أن يأتي حلّ حاسم، فما كان من المير إلا أن تدعو طرطوف من جديد لتكلم معه، على أن ينتهي زوجها تحت الطاولة لسمع الحديث، ولم يصدق ما سمع، وهو مكتشف أن طرطوف إنسان مخادع. فحاول طرده، ولكن طرطوف هذبه بما بين يديه من ممتلكات وأوراق سرية تشير الشبهات بواحد من أصدقاء أورغون، كان هذا الأخير قد أطلعه عليها. وهنا يسمع الملك به، فيوقفه ويضعه في السجن. انظر معجم بورداس، نفسه، ص

211 - Pourceaugnac ، بطل مسرحية موليير المسماة بالاسم نفسه، وبورسونياك إنسان أحمق ومتيجج باللقاب القضائية المشكوك فيها، طلب يد الأنسة «جولي» بنت «أورونت» من مدينة «ليموج»، ذهب إلى باريس متظاهراً بأنه إنسان لبق متحضر، ولكنه سلّم لمجموعة من الأطباء الذين اتهموه بالاختلال العقلي، وأحضروا له امرأتين ريفيتين تلبسان قناعاً، وجعلاهما يتهمانه بأنه تزوّجهما وتركهما ليستزوّج من المغناج «جولي». فعخاف من أن يُشنق عقوبة على تعدّد زوجاته، فلبس لباس امرأة ليتخفى عن انظار الرقباء. وهنا اعتقد الناس بخطله. فترك باريس بمساعدة أحد الأصدقاء. وكان ضحية إصراره على أن يبدو في صورة تخالف صورته الحقيقية. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص803.

نريهم أن طرطوف، في شعر الشعوب المسيحية، يمثل الحيوان البشري، و بورسونيكا يمثل الروح. فحاشا الفن هذان، إن منعنا أغصانها من التداخل، فيما لو فُصِّل أحدهما عن الآخر بانتظام، فسيعطيان ثماراً للجميع، يشملان من جهة، تجريدات للذائل والنقص، وبالألآن من جهة أخرى تجريدات للجريمة والبطولة والمفضيلة

وسيدّهب كلٌّ من هذين النموذجين، المفسولين هكذا، والمستقلين، في سبيلهما، تاركين بينهما الواقعي، أحدهما على يمينه، والثاني على شماله. ومن ثمّ ينتج أنه بعد هذه التجريدات، سيبقى شيء ما يجب تصويره، هو الإنسان، وبعد هذه الكوميديات والتراجيديات، شيء ما ينبغي صنّعه: الدراما.

في الدراما، كما نستطيع أن ننفذها، أو على الأقل أن نذكرها، كل شيء يزابط، ويُمتزج كما في الواقع. يأخذ فيها الجسم دوره كـالروح، ويمتصّي الناس والأحداث الذين يضعهم هذا العنصر المزوج في اللعبة، بالترتيب ساخرين ومرعبين، وأحياناً مرعبين وساخرين دفعة واحدة. وهكذا يقول القاضي: إلى الموت، ولذا ذهب إلى العشاء²¹² وهكذا سيتداول مجلس الشيوخ الروماني أمر سمكة تدرس الامبراطور

212 - يبدو أن الأمثلة التي يذكرها هيرر مستقاة من تفاصيل وقائع تاريخية، بحثنا عنها فيما بين أيدينا من موسوعات ومراجع ولم نجد منها إلا القليل. والحقيقة أن عدم الدور عليها ليس خطيراً ما دام المعنى المقرون بها واضحاً، فهي تعبر عن مواقف، منظوية على المفارقة: فالقاضي يجمع الرعب والموت والدعوة إلى العشاء في جملة واحدة. ومجلس الشيوخ الذي ألقى الامبراطور الروماني «دومنيان» (9651) دوره مسخ اهتماماته إلى درجة أنه جعل سمكة الدرس التي يجب الامبراطور لحملها الفاسخ موضوعاً للتداول. وسقراط المتهم عنوة بإفساد أخلاق شباب أثينا، والجور على قبح السّم يشغل لحظة موته، بالفلسفة وتقديم أضحية لإله الطب «أسكليبيوس». والملكة العذراء «إليزابيث» الصارمة تظهر بصورة مهزوزة ومضحكة، تحلف وتلفظ باللاتينية كأنها لتخلص من ورطة. -

«دوميتان»²¹². وهكذا يقاطع سقراط²¹² نفسه، وهو يتجرّع السُّمَّ ويتحدّث عن الروح الخالدة والإله الواحد، كي يُطالب بأن يُضحّى بِدَيْلِكُ من أجل «آسكلوبيوس»²¹². وهكذا تخلف الملكة «إليزابيت»²¹² الإيمان، وتتكلّم اللغة اللاتينية. وهكذا يتحمّل «ريشيليو»²¹² الراهب الكبوشي «جوزيف»، ويتحمّل «لويس الحادي عشر»²¹² حلاقه، المعلّم «أوليفيه - لو - ديبابل». وهكذا يقول كرومويل: البرلمان في حقيقتي، والملك في جيبي، أو أنه، باليد التي وقّعت قرار موت «تشارلز الأوّل» سيلطخ بالخير وجه قاتل الملك الذي ردها له ضاحكاً. وهكذا سيخاف القيصر²¹² من الوقوع عن عربة الانتصار. لأن في داخل العباقرة، مهما كانوا كباراً، كائناتٌ هازناً يقلّد ذكاءهم بسخرية. ومن هنا يؤثرون في الإنسانية، وهذا سببٌ أنّهم مسرحيون. كان نابوليون يقول، بعدما اقتنع أنه إنسان «ليس بين الجليل والمثير للسخرية سوى خطوة واحدة»؛ فإشراق الروح الخمسة هذا الذي يفتح قليلاً، يُنير الفنّ والتاريخ في آنٍ معاً، وصرخة القلق هذه خلاصة الدراما والحياة.

وثمة شيءٌ مُدهشٌ هو أن هذه المتناقضات كلها تتلاقى في الشعراء ذواتهم، من حيث هم بشر. فمن فرد مايتأملون الوجود، ويفجّرون منه السخرية المرّة، وإبراز التهكّم والهُزء من تشوّهاتنا، هؤلاء الرجال الذين يجعلوننا نضحك كثيراً، يَفْخِدُون محزونين بعمق. إنهم «ديموقريطس» (رمز التفاؤل)، و«هيراقليطس» (رمز التشاؤم).

--- ورشيليو (1585-1642) صاحب الرأي والمتطلع إلى صنع ازدهار فرنسا تجارياً واقتصادياً وعلمياً، ملزم بمشاورة الألب الواعظ «جوزيف» الكبوشي (1577-1638) الذي كان يلقب بـ «الموجّه الخفي» للسياسة الملكية. ولويس الحادي عشر (1423-1483) الملك الماكر المشغول بشراء خصومه، ورشد تمرّكاتهم، يضع رأسه بين يدي حلاق ثرثار، ويستمع رغماً عنه إلى ترّهاته. ذلك كله من مظاهر تقابل الجليل والمتنافر - المضحك.

فقد كان «بومارشيه» كتيباً، و «موليير» مُعْتَمَداً، وشكسبير سوداورياً.

إذاً المتنافر - المضحك واحد من أسمى جماليات الدراما. وهو ليس فيها بمنصراً
موائماً وحسب، بل إنه، غالباً، ضرورة. أحياناً يصل كتلة مُتَجَانِسة، وطباع كئاملة:
داندان²¹³، وبروزياس²¹⁴، وتريستوتان²¹⁵، وبريدوازون²¹⁶، ومُربّية جنوليبس²¹⁷،

213 - بطل مسرحية مولير التي تحمل الاسم نفسه، والمكتوبة سنة (1668). وجورج داندان هذا رجل
خسيس يحدث النعمة، أراد أن يطيل اسمه فتزوج من نسب شريف فصار اسمه «سيد الداندارية».
ولكنه ظلّ خسيساً وتعرض لمواقف كثيرة من الإذلال نتيجة بخله وحساباته الدائمة. وهكذا راح يعتف
نفسه والآخرين، ويُقيم مرافعات قضائية بينه وبين نفسه، وبذلك تحول إلى حائل غاضب، يعاني المصراة
بخسارة أمواله، وعدم نفع المظاهر التي حرص عليها. وأخيراً يقول لذاته: أفضل ما يقوم به المرء أن
يلقي نفسه في الماء. أي أنه ظلّ ذلك الوصولي الذي يعني اسمه «داندان» الجرس المعلق في رقبة الكباش.
انظر: معجم الشخصيات ص.ص 280-281.

214 - شخصية في مسرحية «نيكوميد» (1651) لـ «كورنيه»، بروزياس نموذج للإنسان الضعيف الذي
لا يريد أن يسبب الإزعاج للآخرين ولنفسه، ويرضى بأقل القليل. إنه فلبك روما، ويريد أن يعيش
بسلام فيها، يُسائر رغبة زوجته الثانية لصالح ابنه الأصغر «آسال»، ويتبرأ من ابنه البكر «ليكوميد»
الذي ساعده كثيراً، حتى إنه يتهمه بالتآمر على عرشه، ويرشك على إعدامه. وعندما تنتفض روما في
وجهه لا يفكر إلا بالهرب، ويقف في لحظة سقوطه مع الجانب الأقوى دون أن يتجاوز نفسه العفولية
الخائفة. انظر: المرجع السابق ص 812.

215 - شخصية في مسرحية «النساء العالمات» (1672) لـ «موليير»: تريستوتان يعني بالفرنسية الأحمق
ثلاث مرات، وهو فعلاً كذلك؛ لأنه من أكثر متحلفي صالون السيدة «فيلامانت»، ولأن كتاباته
تلير رؤوس السيدات الناضجات والمخجولات قليلاً، يدعي أنه شاعر، وفيلسوف وعالم فلك. ولكنه
يخفي نفاقاً كثفاً طرطوف، وطمعاً، وشهوة عارمة. وهو كالثعلب، يتظاهر بالرقعة والنعومة حتى
يحصل على مُراة، ليكشف من بعد عن روح ضئيلة وصغار كبير، المرجع السابق، ص 967.

216 - شخصية في مسرحية «زواج فيغارو» (1784) لـ «بومارشيه»: بريدوازون قاضي سيفصل في
قضية بين فيغارو ومارسولين، ولكنه يتلعثم، ولا يفهم ما يقال له، ويهتم بالشكل القضائي أكثر...

بأنَّ المتنافر - المضحك هو الكوميديا، وأن الكوميديا هي في الظاهر جزء من الفن. «طرطوف»²¹⁰ ليس جميلاً، و «بورسونياك»²¹¹ ليس نبيلًا؛ لكنهما دافعان قويَّان للفن.

ولو أن الأدعياء، بعد طردهم من حصنهم إلى خط مراقبتهم الثاني، جدّوا حَظْرهم للمتنافر - المضحك المقترون بالجليل، وللكوميديا المنصهرة في التراجيديا، فإننا

210 - Tartuffe بطل مسرحية «طرطوف» أو «الغشاش» للكاتب المسرحي الكوميدي الفرنسي «موليير»، وهو رمز الغش والاحتيال؛ إذ دخل بيت عائلة «أورغون» البورجوازية (سيد البيت أورغون، وأمه السيدة بيرليل، وزوجته إلير، وابنه داميس، وابنته ماريان، وأخيراً الخادمة كليانت). وظهر بمظهر الإنسان الورع، فسلمه أورغون أمور إدارة شؤون بيته. ومع الأيام قسمت العائلة إزاءه إلى قسمين: كان أورغون وأمه مع طرطوف، وبقية العائلة ضده. وها هو السيد أورغون الذي كاد يزوّج ابنته لمن يحبها وهو الشاب «فالير»، يقرر تزويجها لطرطوف. فتدخل إلير لإقناع زوجها من جانب وطرطوف من جانب آخر، فرفض الزوج، وطرد ابنه داميس الذي رفض القرار بعنف. ووجب الآن أن يأتي حلّ حاسم، فما كان من إلير إلا أن تدعو طرطوف من جديد لتكلم معه، على أن يخفي زوجها تحت الطاولة لسمع الحديث، ولم يصدق ما سمع، وهو مكتشف أن طرطوف إنسان مخادع. فحاول طرده، ولكن طرطوف هذّده بما بين يديه من ممتلكات وأوراق سرّية تشير الشبهات بواحد من أصدقاء أورغون، كان هذا الأخير قد أطلعه عليها. وهنا يسمع الملك به، فيوقفه ويضعه في السجن. انظر معجم بورداس، نفسه، ص

211 - Pourceaugnac ، بطل مسرحية موليير المسماة بالاسم نفسه، وبورسونياك إنسان أحمق ومتبجح بالقابه القضائية المشكوك فيها، طلب يد الأنسة «جولي» بنت «أورونت» من مدينة «ليموج»، ذهب إلى باريس متظاهراً بأنه إنسان لبق متحضر، ولكنه سلّم لجموعة من الأطباء الذين اتهموه بالاختلال العقلي، وأحضروا له امرأتين ريفيتين تلبسان قناعاً، وجعلاهما يتهمانه بأنه تزوّجهما وتركهما ليتزوّج من المغناج «جولي». فخاف من أن يُشنق عقوبة على تعدّد زواجه، فلبس لباس امرأة ليتخفى عن أنظار الرقباء. وهنا اعتقد الناس بخطئه. فترك باريس بمساعدة أحد الأصدقاء. وكان ضحية إصراره على أن يبدو في صورة تخالف صورته الحقيقية. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص803.

نُريهم أن طرطوف، في شعر الشعوب المسيحية، يمثل الحيوان البشري، و بورسونيكا يمثل الروح. فخذنا الفن هذان، إن معنا أغصانها من التدنّس، فيما لو فُصِّل أحدهما عن الآخر بانتظام، فسيعطيان ثماراً للجميع، يمثّلان من جهة، تحرّيدات للذائل والنقص، ويمثّلان من جهة أخرى تحرّيدات للمجربة والبطولة والفضيلة

وسيدّهب كلٌّ من هذين النموذجين، المفصولين هكذا، والمستقلّين، في سببها، تاركين بينهما الواقعي، أحدهما على يمينه، والثاني على شماله. ومن ثمّ ينتج أنه بعد هذه التحرّيدات، سيبقى شيء ما يجب تصويره، هو الإنسان، وبعد هذه الكوميديات والتراجيديات، شيء ما ينبغي صنّعه: الدراما.

في الدراما، كما نستطيع أن ننفذها، أو على الأقل أن ندركها، كل شيء يترايط، ويُختزل كما في الواقع. يأخذ فيها الجسد دوره كالروح، وبعض الناس والأحداث الذين يضعهم هذا العنصر المزدوج في اللعبة، بالترتيب ساخرين ومرعبين، وأحياناً مرعبين وساخرين دفعة واحدة. وهكذا يقول القاضي: إلى الموت، ولذهب إلى العشاء²¹² وهكذا سيتداول مجلس الشيوخ الروماني أمر سمكة تيرس الامبراطور

212 - يبدو أن الأمثلة التي يذكرها هيغو مستقاة من تفاصيل وقائع تاريخية، بحثنا عنها فيما بين أيدينا من موسوعات ومراجع ولم نجد منها إلا القليل. والحقيقة أن عدم العثور عليها ليس خطيراً ما دام المعنى المقرون بها واضحاً، فهي تعبر عن مواقف منطوية على المفارقة: فالقاضي يجمع الرعب والموت والدعوة إلى العشاء في جملة واحدة. ومجلس الشيوخ الذي ألغى الامبراطور الروماني «دومتيان» (96-51) دوره مسخ اهتماماته إلى درجة أنه جعل سمكة الترس التي يحب الامبراطور لحملها الفاخر موضوعاً للتداول. وسقراط المتهم عترة بالفساد أخلاق شباب أثينا، والمجبر على تجرّع السمّ ينشغل، لحظة موته، بالفلسفة وتقديم أضحية لإله الحب «آسكليبيوس». والملكة العذراء «إيزابيث» الصارمة تظهر بصورة مهزوزة ومضحكة، تحلسف وتلفظ باللاتينية كأنها لتخلص من ورطة. -

«دوميتان»²¹². وهكذا يقاطع سقراط²¹² نفسه، وهو يتجرّع السُّمّ ويتحدّث عن الروح الخالدة والإله الواحد، كسي يُطالب بأن يُضحّي بدينك من أجل «أسكلوبيوس»²¹². وهكذا تخلف الملكة «إليزابيت»²¹² الأيمان، وتتكلّم اللغة اللاتينية. وهكذا يتحمّل «ريشيليو»²¹² الراهب الكبوشي «جوزيف»، ويتحمّل «لويس الحادي عشر»²¹² حلاقه، المعلّم «أوليفيه - لو - ديابل». وهكذا يقول «كرومويل: البرلمان في حقيقتي، والملك في جيبتي، أو أنه، باليد التي وقّعت قرار موت «تشارلز الأول» سيلطخ بالحبر وجه قاتل الملك الذي رذّاه له ضاحكاً. وهكذا سينحاف القيصر²¹² من الوقوع عن عربة الانتصار. لأن في داخل العباقرة، مهما كانوا كباراً، كانوا هازناً يقلّد ذكاءهم بسخرية. ومن هنا يؤثرون في الإنسانية، وهذا سبب أنهم مسرحيون. كان نابوليون يقول، بعدما اقتنع أنه إنسان «ليس بين الجليل والمثير للسخرية سوى خطوة واحدة»؛ فإشراق الروح الحمسة هذا الذي يفتح قليلاً، يُثير الفن والتاريخ في آن معاً، وصرخة القلق هذه خلاصة الدراما والحياة.

ولمة شيء مُدهش هو أن هذه المتناقضات كلها تتلاقى في الشعراء ذواتهم، من حيث هم بشر. فمن فرط ما يتأملون الوجود، ويفتخرون منه السخرية المرّة، وإبراز التهكم والمزّة من تشوّهاتنا، هؤلاء الرجال الذين يجعلوننا نضحك كثيراً، يفتنون عذوين بعُشق. إنهم «ديموقريطس» (رمز التفاؤل)، و«هيراقليطس» (رمز التشاؤم).

- - - ريشيليو (1585-1642) صاحب الرأي والمتطلع إلى صنع ازدهار فرنسا تجارياً واقتصادياً وعلمياً، ملزم بمشاوره الأب الواعظ «جوزيف» الكبوشي (1577-1638) الذي كان يلقب به «الموجّه الخفي» للسياسة الملكية. ولويس الحادي عشر (1423-1483) الملك الماكر المشغول بشراء خصومه، ورصد ثمراتهم، يضع رأسه بين يدي حلاق ثرثار، ويستمتع رغماً عنه إلى ثرائه. ذلك كله من مظاهر لقابل الجليل والمتناثر - المضحك.

فقد كان «بومارشيه» كُتَيْباً، و «موليير» مُفْتَمّاً، وشكسبير سوداويّاً.

إذاً المتنافر - المضحك واحد من أسمى جماليات الدراما. وهو ليس فيها بمنصراً موائماً وحسب، بل إنه، غالباً، ضرورة. أحياناً يصل كُتْلَةُ مُتَجَانِسَةٍ، وطباع كُتْلَامَةٍ: داندان²¹³، وبروزياس²¹⁴، وتريستوتان²¹⁵، وبريدوازون²¹⁶، ومُربِيَّة جولبيست²¹⁷،

213 - بطل مسرحية مولير التي تحمل الاسم نفسه، والمكتوبة سنة (1668). وجورج داندان هذا رجل خسيس يحدث النعمة، أراد أن يطيل اسمه فستزوج من نسب شريف قصار اسمه «مسيّد الدالدارية». ولكنه ظلّ خسيساً وتعرض لمواقف كثيرة من الإذلال نتيجة بخله وحساباته الدائمة. وهكذا راح يعتف نفسه والآخرين، ويُقيم مرافعات قضائية بينه وبين نفسه، وبذلك تحول إلى حاقّد غاضب، يُعاني المِراة بخسارة أمواله، وعدم نفع المظاهر التي حرص عليها. وأخيراً يقول لذاته: أفضل ما يقوم به المرء أن يلقي نفسه في الماء. أي أنه ظلّ ذلك الوصولي الذي يعني اسمه «داندان» الجرس، المعلق في رقبة الكهش. النظر: معجم الشخصيات ص. 280-281.

214 - شخصية في مسرحية «نيكوميد» (1651) لـ «كورنيه»، بروزياس نموذج للإنسان الضعيف الذي لا يريد أن يسبب الإزعاج للآخرين ولنفسه، ويرضى بأقل القليل. إنه مملوك روما، ويريد أن يعيش بسلام فيها، يُسائر رغبة زوجته الثانية لصالح ابنه الأصغر «اتال»، ويتبرأ من ابنه البكر «نيكوميد» الذي ساعده كثيراً، حتى إنه يتهمه بالتآمر على عرشه، ويرشك على إعدامه. وعندما تنتفض روما في وجهه لا يفكر إلا بالهرب، ويقف في لحظة سقوطه مع الجانب الأقوى دون أن يتجاوز نفسه الطفولية الخالوة. النظر: المرجع السابق ص 812.

215 - شخصية في مسرحية «النساء العالمات» (1672) لـ «موليير»: تريستوتان يعني بالفرنسية الأحمق ثلاث مرات، وهو فعلاً كذلك؛ لأنه من أكثر متحدثي صالون السيدة «فيلامانت»، ولأن كتاباته تدير رؤوس السيدات الناضجات والمخبولات قليلاً، يدعي أنه شاعر، وفيلسوف وعالم فلك. ولكنه يخفي نفاقاً كنفاق طرطوف، وطمعاً، وشهوة عارمة. وهو كالثعلب، يتظاهر بالرفقة والنعمية حتى يحصل على مُراة، ليكشف من بعد عن روح ضئيلة وصغار كبير، المرجع السابق، ص 967.

216 - شخصية في مسرحية «زواج فيغارو» (1784) لـ «بومارشيه»: بريدوازون قساص سيفصل في قضية بين فيغارو ومارسولين، ولكنه يتلعثم، ولا يفهم ما يقال له، ويهتم بالشكل القضائي أكثر من

وأحياناً يصل موسوماً بالرعب، مثل: ريتشارد الثالث²¹⁸، وبيجيار²¹⁹، وطرطوف، ومفيسستوفيليس، وأحياناً مُتشحاً بالرحمة واللياقة، كـ «فيغارو» وأوسريك²²⁰، وميركوشيو²²¹، ودون جوان، إنه يتسرب في كل مكان، لأن عند الفنانين الأكثر

«من اهتمامه بالمضمر لذلك يصرخ في الحكمة: الشكل. الشاكل. «La forme, la fo-or-me» ولا يزال الفرنسيون حتى الآن يرددون هذه الكلمة عندما تفسر المعاملات القضائية في طريق غير صحيحة. النظر: المرجع السابق، نفسه، ص 164.

217 - تظهر في مسرحية «روميو وجولييت» (1597) له «شكسبير»، وهي ذات طابع مريحة ونوادر فاسقة. مع أن دورها هامشي جداً في المسرحية.

218 - بطل مسرحية شكسبير المعنونة بالعنوان نفسه (1597)، وهو نموذج للإنسان السادي الذي يستغل من ضحاياه، ويعامل الضعفاء بالاحتقار، ويتلذذ بشهوته للشر. ويرى بعض النقاد أنه تمثيل للإنسان الجديد المجسد للفردية الأنانية. النظر: معجم الشخصيات، نفسه ص 838.

219 - الشخصية الرئيسية في مسرحية «الأم المدللة أو طرطوف الأخير» (1792) للكاتب الفرنسي بومارشيه، اسمه تصحيف لاسم الخامي «بيرشام» عدو بومارشيه يدخل بيت الدوق ألفيفا بوصفه إنساناً رفيع الأخلاق، ويكسب ثقة مغلقة من العائلة، ويبدأ بعدها بخلق الخلافات فيها. وكاد فعلاً أن يحتل ثروة الكومت لولا تدخل فيغارو الذي رد له الصاع صاعين وكشف أمره، وتم طرده شر طرد. النظر: المرجع السابق، ص 126.

220 - لم نجد ترجمة لهذه الشخصية فيما بين أيدينا من مراجع ونصوص وموسوعات، مع أن سياق النص يبين أن أوسريك شخصية من الشخصيات المسرحية

221 - شخصية من شخصيات مسرحية «روميو وجولييت» لشكسبير: كان ميركوشيو ذا طبيعة مريحة تتناقض مع طبيعة روميو التأملية، يقبل الحياة كما هي، ويتلفظ بالعبارات البديئة أثناء مبارزاته الكلامية مع روميو. ذهنه ساحر وخلاب ولا سيما وهو يغني لإلهة الجنيات «ماب»؛ إذ يقول: «إنها قابلة الجنيات، وهي تأتي، في صورة ليست أكبر من فص خاتم، في الإصبع السبابة من كف عمدة، تأتي في عربة تجرها كائنات دقاق فتداعب ألوف الناس وهم نائمون، قد اتخذت قوائم عجالاتها من سوق العناكب الطوال... الخ. التزم موقف الحياد من الصراع الدائر بين عائلة مونتيسو، وكابولييه. النظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص 659، والنظر: باندولفي، تاريخ المسرح، الجزء الثالث، نفسه، ص 103.

ابتداءً ألف منفاً إلى الجليل وأن أرقاهم يموت بالمبتذل والتهكمي. وهكذا، وهو غالباً غير ممسوك به، وغير مُلاحظ، يبقى حاضراً دائماً على المسرح، حتى عندما يصمت، ويتخفى. فبفضيلة تنتهي الانطباعات الرتيبة. فشرة يُلقى في التراجيديا الضحكات، وطوراً الرعب، يجمع الصيالي «روميو»²²²، والساحرات الثلاث بـ «مكبث»²²²، وحفاري القبور بـ «ساملت»²²². وفي النهاية يتمكن أحياناً دون نشاز، كما في مشهد الملك لير وبهلولة²²²، من إدماج صوته الصارح بأكثر أشكال موسيقى الروح جلالاً، وأكثرها فجائية، وأكثرها تأملية.

ها هو ما عَرَف كيف يُدعه من بين الجميع، وبطريقة خاصة به؛ إذ إن تقليده غير مُجدٍ بقدر ما هو مستحيل، إنه شكسبير، إله المسرح هذا، الذي يبدو أنه اجتمعت فيه، كما في ثالث، العبقریات الثلاث البارزة في مسرحنا: كورنيه، وموليير، وبومارشيه.

الوحدات الثلاث

إننا نرى لكم يتهايم التمييز الاعتباري بين الأجناس بسرعة أمام العقل والذوق.

²²² - في المسرحيات المذكورة مواقف مضحكة - مبكية: فالصيالي يُسازح روميرو الذي يشتري السم ليتحرر ويقول له: لو كان عندك قوة عشرين رجلاً لأنهلك هذا السم، والساحرات الثلاث يهرجن أمام مكبث وهو في قمة التأزم النفسي، وحفارو القبور يتشلون الجسام، ويتشرون بشكلها محاولين أن يخننوا مهن أصحابها، فهذا يقول هذه جمجمة محام، وآخر يقول إنها جمجمة طبيب الخ. وبينما كان الملك لير يرتعد من البرد، ويلعن حظه بعد فجيعة بابتته، يدخل «كنت» الكوخ ويسأل: من هناك؟ فيجيبه بهلول: هنا جلالة وبهولة، يعني رجل عاقل ورجل أبله. وفي رأي هيفو يتلرد شكسبير بإبداع هذه المواقف المتنافرة - المضحكة -

وستُهدم بسهولة أيضاً قاعدة الـوحدتين المزعومة ونحن نقول: الـوحدتين 223، لا الـوحدات الثلاث، على اعتبار أن وحدة الحدث أو المجموع، وهي وحدها الحقيقية والملائمة لم تكن، منذ زمن طويل، موضع خلاف.

لقد هاجم هذه القاعدة الأساسية من القانون الأرسطي - الزائف معاصرون متميزون، وأجانب، ووطنيون، تطبيقاً ونظرياً. وفوق ذلك، لم يتوجب أن تكون المعركة طويلة. فمن الهزة الأولى تقصفت. وكم كانت هذه العارضة الخشبية للخربة المدرسية القديمة منخورة!

أما الغريب في الأمر فهو ادّعاء الروتينيّين أنهم يسندون قاعدة الـوحدتين على

223 - قانون الـوحدات الثلاث (وحدة المكان، والزمان، والحدث)، هو أول ماسعت الحركة الرومانتيكية لتدميره. وكان يُعتقد أن «أرسطو» هو الذي ابتكره في كتابه «فن الشعر»، والحقيقة خلاف هذا؛ لأنه لم يفعل أكثر من استنباط قواعد الـوحدات المذكورة من نماذج تراجمية إغريقية مكتوبة. حتى إن مجموعة من التراجميات لم تُراعها وكُتبت خارج إطارها؛ ففي مسرحية «إياس» لـ «سوفوكليس»، يتعرّف مكان المشهد؛ إذ ينتحر إياس أمام أعين المشاهدين، على شاطئ معزول وبعيد عن المكان الذي كان يسدب فيه جنونه وعارّه (وكذلك في مسرحية «الأومينيديات» لأسخيلوس، وفي مسرحية «الضفادع» لأريستوفانيس. إذاً أرسطو لم يستطع أن يفرض وحدة المكان على الكاتب التراجيدي. وعلى أرجح الظن بقي الأمر مقترحاً إلى أن جاء «شابلان» وفرض بسلطته العليا الـوحدات الثلاث على الفن المسرحي الجديد (الكلاسيكي)، ثم صار «خوري أوبنيلك» الشارح الرسمي لها، وعلّقها على مشجب أرسطو. وكان «لامنت» (1672-1731) أول من رفض هذه الـوحدات وثار عليها منذ بداية القرن الثامن عشر. ولا يفعل فيكتور هيو في مقدمة كرومويل - كما لاحظ بعض الدارسين - أكثر من تكرار أفكار La Motte، لاغياً وحدة الزمان والمكان باسم مشابهة الواقع، والدقة التاريخية للـوحدات الخلقية، ومفترضاً أيضاً أن هناك وحدتين فقط لا ثلاث وحدات وفق ما يُبين النص، النظر: الأدب الفرنسي من خلال نقاد معاصرين، نفسه، ص. 588-589.

مشابهة الواقع، بينما الواقع بالتحديد يقلل المشابهة. فأني شيء أكثر ابتعاداً عن الواقع وأكثر عبثية، بالفعل، من هذا الرواق، وهذه الواجهة المزينة بالأعمدة، وهذا المداخل، أي من المكان المبذل الذي تلتطف تراجمياتنا بالقدوم لتمثل فيه، حيث يصل المتأملون، ومن المعروف كيف يصادون، ليهاجموا الطاغية، ويصل الطاغية ليهاجم المتأملين، وكل بدوره، كما أنهم يتحدثون فيما بينهم على الطريقة الرسومية:

Alteris Cantemus , amant alterna Camenae

فأين نرى رواقاً، وواجهة مزينة بالأعمدة على ها. الشسكل؟ وأي شيء أكثر تضاداً مع مشابهة الواقع، ولن نقول مع الحقيقة؛ لأن المدرسين يسترخصونها؟ ينتج عن ذلك أن كل ما هو أكثر تميزاً، وحميمية، وتعلية، ككي يحدث في المداخل، أو على الملتقى، أي المسرحية كلها، يحدث في الكواليس. فإلى حد ما، نحن لانرى في المسرح إلا مرفقي الحدث، أما يدها ففي مكان آخر. وبإدراك المشاهد، لدينا قصص، وبإدراك اللوحات، لدينا أوصاف. وثمة شخصيات خطيرة مضمومة، كما في الجوقة القديمة، بينما وبين المسرحية، تأتي لنحككي لنا عما يجري في المعبد، والقصر، والساحة العامة، إلى حد أننا نحاول مزاراً كثيرة أن نصرخ بهم: «حقاً إنما قودونا إلى تلك الأمكنة، ينبغي أن تتسلى فيها جيداً، ولأبداً أن رؤيتها جميلة!»، وعلى هذا سيُحيون دون شك: «ربما سلاكم وشاء اهتمامكم، لكن المشكلة ليست هنا؛ فنحن نترس الشرف لبربة الشعر الفرنسية». هي ذي المسألة!

سُيقل: لكن هذه القاعدة التي تنشرونها مُستعارة من المسرح الإغريقي ... فيسم يشابه المسرح والمسرحية الإغريقيان مسرحيتنا ومسرحنا! ومن بجانب آخر لهذا. أبداً سابقاً أن الانتشار العجيب للمسرح القديم كان يسمح له بأن يشمل جهة بأكملها،

على نحو أن الشاعر كان يستطيع، بحسب متطلبات الحدث، أن ينقلها كما يشاء من زاوية في المسرح إلى أخرى، مما يتطابق تقريباً مع تغيرات الديكور. يالهُ من تناقض غريب! إن المسرح الإغريقي، المستخدم كلياً لهدف وطني وديني، حُرَّ بطريقة مغايرة الحرية مسرحنا الذي يقتصر موضوعه، مع ذلك، على المتعة، أو، إذا أردنا، على تعليم المُشاهد. فالأول لا يرضخ إلا لقوانينه الخاصة، على حين أن الثاني يدأب على شروط يجعله غريباً عن جوهره. الأول فني، والثاني اصطناعي.

بدأنا ندرك، في أيامنا، أن المكان الحقيقي واحد من أول عناصر الواقع لأن الشخصيات التي تتكلم وتتصرف ليست وحدها من يحفر في ذهن المشاهد الأثر الصادق للأحداث. فالمكان الذي حدثت فيه مصيبة ما، يغدو شاهداً مُخيفاً عليها، وغير منفصل عنها؛ إذ إن غياب هذا النوع من الشخصية الخرساء يُنقص في المسرحية شأن أعظم أحداث التاريخ.

فهل يجرؤ الشاعر على قتل «ريزيو»²²⁴ في مكان آخر غير غرفة «ماري ستوارت»²²⁴؟ وعلى طعن «هنري الرابع»²²⁵ في مكان آخر غير شارع

224 - Rizzio (1535-1566) كان أميناً للسِرِّ عند سفير دوق السافوا في إيقوسيا، ثم استقرَّ به المقام هناك، وصار مستشاراً عند ملكة البلاد «ماري ستوارت» (1542-1587)، ورجلها المفضل، فدفعته الحاشية بزواج الملكة «هنري دازلي» إلى الاعتقاد أن ريزيو يحب الملكة، فسا كان من الزوج إلا أن قتل غريمه المزعوم أمام عيني الملكة في قصر هولي رود. انظر: موسوعة بوتي روبير، نفسه، ص 1567.

225 - هنري الرابع (1050-1106)، ملك الكلتر، هو ابن هنري الثالث اختلف مع البابا غريغوار السابع الذي عزله سنة 1076، وعصا هنري أمره، ودخل ألمانيا، وروما وتعاون مع عدو البابا الذي عينه امبراطوراً. وبعد موت البابا جاء خليفته ومارس عليه ضغطاً كانت نتيجته استعادة روما سنة 1093. مما حمل أبناء هنري على الثورة ضده، ليتشرد محزوناً ويقتل في مدينة لياج. المرجع السابق، ص 84.

«فيرونري»، تعوقه كلياً العجالات والعربات؟ وعلى حرق «جان دارك»²²⁶ إلا في السوق القديمة؟ أو على إيفاد دوق «غيز»²²⁷ إلى مكان غير قصر «بلوا» حيث أثار بطموحه غليان جمعية شعبية؟ وعلى إعدام تشارلز الأول²²⁸ ولويس السادس عشر إلا في هذه الساحات الكثيرة حيث يمكن أن نرى منها «ويت - هال» وحدائق «التويلري»، كما لو أن مشانقهم تُستخدم قرطاً لِقَصْرهم²²⁹؟

وليست وحدة الزمان بأصلب من وحدة المكان. فالحادث، المحصور بقوة في أربع وعشرين ساعة، مثير للسخرية بقدر ما هو محصور في الرواق. لكل حدث فترته الزمنية الخاصة، ومكانه الخاص أيضاً. ما أعجب أن نُصَبَّ جرعة الزمن نفسها على الأحداث كلها! وأن نطبق المقياس نفسه على كل شيء²³⁰ إنه لمن دواعي الصعوبة

226 - جان دارك (1412-1431)، قديسة كانت تحكي قصة نماغها لأصوات خارقة (صوت القديس ميكايل، والقديسة كاترين) تأمرها بأن تهب نفسها لفرلسا التي كان الإنكليز يحتلون الجزء الأكبر منها. وهكذا أقتعت الملك برسالتها السماوية، وراحت تقوض المعارك في سبيل تحرير بلادها. أسرها الإنكليز سنة 1430 وحاكموها برصفها ساحرة تعاطى المردة، وتم حرقها حية في 29 أيار سنة 1431، في سوق مدينة «روان» القديمة. المرجع السابق، ص. 949-950.

227 - دوق غيز (1550-1588)، كان يُلقب بالمشعرج، كما كان مشهوراً بشجاعته. سقى للملك انتصارات كبرى على الأتراك، والألمان، وعند عودته إلى باريس لاقى شعبية عظيمة لشجاعته، وقد سمح للملك أن يهرب من المدينة، لكن الملك أرسل يطلبه إلى مدينة «بلوا»، وقتله هناك. انظر: المرجع السابق، نفسه، ص. 806.

228 - ذكرنا أن كرومويل هو الذي أعدم الملك تشارلز الأول، وتم إعدامه في مساحة يفضي إليها أو ينطلق منها نهج «ويت - هال».

229 - أما الذي أعدم لويس السادس عشر فهم رجال الثورة الفرنسية (رويسبير)، وذلك في الساحة الغربية لحديقة التويلري الواقعة بين الشانزيليزيه، ومتحف اللوفر.

230 - Campistron (1656-1723) كاتب فرنسي تعاطى كتابة الأوبرات، والمزيكات، قدمه راسين.

إصرار الحذاء على أن يُدخل الحذاء نفسه في الأقدام كافة. فإن تتصالب وحدة الزمان ووحدة المكان كقضبان قفص، وأن يُدخل فيهما بخلافته، وبأمر من أرسطو، كل هذه الأحداث، وهذه الشعوب، والصور التي تحريها العناية الإلهية على أوسع كتلة من الواقع! فهذا يعني تشويهاً للناس وللأشياء، وإغضاباً للتاريخ. ولتقل بعبارة أفضل: ذلك كله سيموت أثناء العملية؛ وهكذا يصل المشوّهون المذهبيون إلى نتيجةهم الطبيعية: ما كان حياً في التاريخ يموت في التراجيديا. لهذا السبب، لا يغلّق قفص الوحشين غالباً، إلا على هيكل عظمي.

وفيما لو تمكّنت أربع وعشرون ساعة أن تكون مشمولة بساعتين، فمن المنطقي أن أربع ساعات يمكن أن تشمل ثماني وأربعين ساعة. إذاً، وحدة الزمان عند شكسبير لن تكون هي ذاتها عند كورينه. يا للشفقة!

ومع ذلك، ها هي المنازعات البائسة التي يصطنعها الحسد والرتابة والسطحية مع العبقرية، منذ قرنين! وبهذا نديمنا حساد اندفاع أعظم شعرائنا. وقصصنا أجدهم بمقصر وحدتي (الزمان والمكان). وماذا أعطونا بدل ريش النسر المقصورة من كورنيه وراسين؟ أعطونا «كامبيسزون».

نحن نتصور أنه يمكن القول: في تغييرات الديكور المعهودة جداً، شيء ما يشوش المشاهد ويُغيّبه، ويُؤكّد في وعيه أثراً من التآلق؛ ومن الممكن أن تتطلب عمليات النقل المتفادّة من مكان إلى مكان آخر، ومن زمن إلى زمن آخر، عروضاً

- إلى دوق فالندوم فنجح في أوبراته، وتحسّن وضعه الاجتماعي. ولكن معظم المزيّبات التي كتبها آلت إلى النسيان فاسلوب كامبيسزون ذي الروح الرغوية، لم يستند سوى المشاعر المصطنعة التي لا قيمة لها، ولا يمكن أن تُقارن بما جاء به راسين وكورينه. انظر: معجم بورداس، نفسه، ص 141.

مضادة تصيب المشاهد بالبرود؛ ويجب الخوف أيضاً من ترك ثغرات في مكان حدث
 ما، تمنع عناصر المسرحية من الترابط العضوي فيما بينها، وفوق ذلك تُبطل المشاهد
 لأنه لا يحسب حساب ما يمكن أن يحدث في هذه الفراغات... لكن هنا بالمحدد
 سموات الفن. إنها من تلك العقبات الخاصة بهذه الموضوعات أو تلك، التي
 لا يستطيع أن يبدل بالحكم عليها قطعاً. على العكس أن تعلمها، وليس على كسب
 تعيد الشعر Les Poetiques أن تجنبها.

قد يكفي، في الختام، لبيان عبثية قاعدة الوحدتين، سبب آخر مأخوذ من
 أحشاء الفن. إنه وجود الوحدة الثالثة، وحدة الحدث، وحدها التي يقبلها الجميع
 لأنها ناتجة عن حقيقة: فلا عين ولا ذهن بشريان قادران على الإحاطة بأكثر من
 كل واحد في الوقت نفسه. هذه الوحدة ضرورية بقدر تمام مساوي الوحدتين
 الأخرتين. فهي التي تسجل وجهة نظر المسرحية، والحال أنها حتى بالمشاهدة
 الوحدتين المذكورتين، ولا يمكن أن توجد في المسرحية ثلاث وحدات، إلا إذا أمكن
 وجود ثلاثة أفاق في لوحة واحدة. وفرضاً لأحد ذلك، لنحسب من أن نلاحظ بين
 وحدة الحدث وبساطته. لأن وحدة الحدث لا تنشر، في أية طريقة، الأحداث الثانوية
 التي ينبغي أن يقوم عليها الحدث الرئيس. يجب فقط أن نتجاهل هذه الأجزاء،
 الخاضعة بخداعة للكل، دون توقف إلى الحدث المركزي، وتتحقق حوله في مختلف
 المراتب، أو بالأحرى، على سائر أسعدة المسرحية. إن وحدة الحدث، هي قانون
 المنظور في المسرح.

سيصرخ الرقباء على الفكر: لكن عبقریات كبرى تعلمت، مع ذلك، القواعد
 التي ترفضونها! - أجل، يا للأسف! وماذا كان بإمكان هؤلاء الرجال الرائعين أن

يفعلوا إذا لو تركوا يفعلون؟ إنهم، على الأقل، لم يقبلوا قيودكم دون مقاومة. يجب أن نرى كم جاهد بير كورنيه، المنزعج في بدايته من أجل رائحته «السيد»، ضد «ميريه»²³¹ و «كلافيريه»²³² و «دوينساك»²³³ و «سكوديري»²³⁴ وكم أهمل،

231 -- Mairet (1604-1686) شاعر مسرحي فرنسي، وضع لمسرحيته التراجيدية «سيلفانير» مقدمة جعلت منه مبتدع قواعد المسرح الكلاسيكي وذلك سنة 1631، وفي سنة 1634، كتب مسرحيته «سوفوليب» بحسب تلك القواعد، وتعتبر أول مسرحية كلاسيكية، مع أنها تخالف القواعد في أكثر من ناحية؛ لأنها أصلاً تقوم على حدثين متباينين، ولأن أبطالها يتحملون الألم دون مقاومة باسم مبدأ آيا كان، حيث يشعر المشاهد بالشفقة لا بالرعب. لذا يرى النقاد أن «ميريه» كان يعرف ما ينبغي أن تكونه التراجيديا، إلا أن موهبته الأقل بكثير من موهبة كورنيه لم تسعفه ليتقدم على خصمه. النظر: معجم بورداس، نفسه، ص 472.

232 -- Claveret (1590-1666) كاتب ومحام فرنسي، كان صديقاً لكورنيه، ثم اختلف معه إثر الخصومة التي دارت حول مسرحية «السيد». كان أول من أدخل وحدة الزمان إلى الكوميديا، ركز كثيراً على ترابط المشاهد، وذلك في كتابه «الروح القوية» (1630-1631). مسرحياته كلها مفقودة النظر: معجم تاريخ الأدب، ومطبوعاته، وتقنياته، لاروس، المجلد الأول، باريس 1985، ص 341.

233 -- d'Aubignac (1604-1676) مر ذكره، ونضيف هنا أنه ألّف في الحياة الأدبية لعصره. كان مقرباً من ريشليو الذي كلفه بوضع مخطط لتطبيق الكتابة المسرحية، وكتب كتاباً سنة 1657 بعنوان «ممارسة المسرح» كما وضع كتاباً آخر بعنوان «مشروع لإصلاح المسرح الفرنسي سنة 1640». اعتبر أن المشابهة جوهر المسرح، وأن الالتزام بالوحدات الثلاث يقدم فائدة عظيمة للمسرح وللجمهور. انتقد كورنيه، مع أنه كان في البداية لصالحه. النظر: معجم بورداس، نفسه، ص 40.

234 -- Scudery (1601-1667) كاتب مسرحي فرنسي كان ضابطاً في الحرس الفرنسي، كتب حوالي خمس عشرة مسرحية قاصرة عن تحقيق حبكة نفسية حقيقية، وتعتبر عن موهبة ضئيلة، حتى لو اعتبرنا نجاحه النسبي في مسرحيته الهزلية «الغشايش المعاقب» (1633)، وفي مسرحيته التراجيدية - الكوميديية (الحب الطغياني)؛ فهو يعول على مشابهة للواقع أكثر من تعويله على فن صناعة الحبكة، ربما لأنه التزم التزاماً مطلقاً بالكتابة وفق مقتضى القواعد، ولذلك سُمي بطل التراجيديا «المقدودة».

فيما بعد، تعسّفات هؤلاء الرجال الذين ثاروا من أرسطو كما يقول! ينبغي أن نرى كم يقال له، ونستشهد بنصوص ذلك العصر: «أيها الشباب، يجب أن تعلم بقدر التعليم، وإذا لم تكن على الأقل مثل «سكاليجر»²³⁵ أو «هنسيوس»²³⁶، فهذا لا يَحْتَمِلُ، ويحتاج كورنييه ويسأل إن كان يُراد إنزاله إلى ما دون «كلور»²³⁷، بكثير، هنا يشير «سكوديري» بحرية من التمسلي وبما تكرر «هذا الأعظم من مؤلف السيد بثلاث مرّات»، بالكلمات المتواضعة التي بدأ بها «لوتاس»²³⁸، أعظم رجل في عصره، بتمهيد أجمل مؤلفاته، ضد أكثر أنواع التوبيخ حسنة وظلماً، التي ربما لن

«أو المقعدة»، وكذلك كان بطل المعركة التي خاضتها الأكاديمية ضد مسرحية «السيد» لـ «كورليه». النظر: المرجع السابق، نفسه، ص725.

235 - Scaliger (1538-14) كاتب فرنسي - إيطالي عُرف باتجاهه الإنساني، وبردة على «إراسم» الذي كان يعتبر - مع أتباعه - أن شيشرون نموذج الخطابة الأول، ولكن أهم ما ميّز «سكاليجر» كتابه «الشعر» الذي قدّم فيه مفهومه عن الشعر وقواعد الراجيديا، ولاسيما قانون الوحدات الثلاث. وكان هذا الكتاب تمهيداً للممارسة الكلاسيكية، ويوضع جنباً إلى جنب مع كتاب «فن الشعر» لأرسطو، وكتاب «فن الشعر» هوراس. النظر: معجم بورداص، نفسه، ص. ص718-719.

236 - Heinssius (دانييل)، (1655-1580)، فيلسوف ومؤرخ إنساني Humaniste ليرلندي، كتب الشعر اللاتيني، ونشر دراسات عن مجموعة من المؤلفين القدماء، كما سطر مسيرة حياة ملك السويد غوستاف أدولف له كتاب «تأسيس الراجيديا»، النظر: موسوعة بوتي ووبر، نفسه، ص837.

237 - Claveret لم يجد له ترجمة في الموسوعات التي بين أيدينا: الموسوعة الفرنسية وموسوعة بوتي ووبر، ومعجم تاريخ الأدب وموضوعاته وتقنياته، وموسوعة لاروس. ويظهر من السياق أنه كاتب مسرحي مغرور سعى سكوديري في أثناء هجره على كورليه ليُجعل منه كاتباً أصيلاً.

238 - Le Tasse (1544-1595) شاعر إيطالي عاش طفولة صعبة، كما عاش تشرداً مأساوياً نتيجة خلل في عقله لم يمنعه رغم كل شيء عن كتابة أجمل القصائد الغنائية والمسرحيات كت «الأميتا» ومسرحية «الأيام السبعة لخلق العالم» (المنشورة بعد موته 1607)، و «القدس المنزوعة» النظر: موسوعة بوتي ووبر، نفسه ص1782.

تُعاد أبدأ. ويُضيف أن السيد كورنيه يشهد جيداً بهذه الأجرية على أنه بعيد عن اعتدال هؤلاء المؤلفين الممتازين بقدر ما هو بعيد عن جدرانهم». ويجرؤ الشاب المغبون بحق وتلطّف، على أن يُقاوم، وحينئذ يُعيد «سكوديري» الكرة، فيدعو لنجدته الأكاديمية الموقرة: «يا قضايتي، انطلقوا بِحُكم جدير بكم، يجعل أوروبا كلّها تعرف أن «السيد» ليست إطلاقاً الرائعة الأدبية لأعظم رجل في فرنسا، إنما هي الأقل حصافة بين مسرحيات «كورنيه» نفسه. ينبغي أن تحكموا بذلك، ومن أجل عزّتكم خاصة، وعزّة أمتنا عامة التي تهتم بالمسرحية: على اعتبار أن الأجناب الذين يُمكن أن يشاهدوا هذه الرائعة الجميلة، وفي تراثهم أمثال «لوتاس» و «غارييني»²³⁹ سيعتقدون أن كبار كتّابنا ليسوا سوى مُتدربين. إن في هذه الأسطر التعليمية القليلة كامل النهج الأبدي للروتين الحناقد على الموهبة الوليدة، الذي لا يزال مستمراً في أيامنا، الذي ألحق صفحة غريبة بالمحاولات الأولى لِلُورد «بايرون»²⁴⁰ مثلاً. و

239 - Guarini (1612-1538) شاعر إيطالي، اشتغل في الحقل السياسي وكان مهوئاً عدة مرّات، كتب الشعر، والرسائل الأدبية، والمسرحيات الكوميديّة - الزاجيدية الشعرية خاصة، ومن أهمها ما استوحاه من «الأمينتا» وهي «الراعي الوفي» (1590-1583). انظر: المرجع السابق، ص 789.

240 - Byron (1824-1788) الشاعر الانكليزي المعروف، عاش طفولته في إيقوسيا التي لم يزدده تنامي الكالفينية فيها إلا سوداوية وكآبة. كان ذا طبع غريب وعدواني، وتفاقم يأسه عندما لم تُلاقِ محاولاته الشعرية الأولى صدى جيداً بين الناس. وقد لار لنفسه، بطريقة ما، عندما ألف كتاباً يتضمّن مجموعة أشعار مزججة، ومقالات تحت عنوان «ساعات تسلية» (1808). على أن ما سطر شهرته الأدبية كانت قصيدته «الفارس هارولد» المكتوبة تبعاً سنة 1812، 1816، 1818. الذي يقول الناقد «أوبييه» عن بطلها المتمرد، الكاره للبشر، والمتقزّز دوماً، والمجسّد للشاعر بايرون، إنه نموذج للروح الشائرة، وتجسيد لداء العصر. واعتبرت بحق ملحمة رومانتيكية. وتنايحت لنجاحاته وخطب إعجاب شيللر الذي أرشده إلى قراءة ووردورث، وبين عامي 1821 و 1824، كتب رائعته الساخرة «دون جوان»، -

«سكوديري» يقدم لنا الخلاصة. وهكذا، فمولّفات الفنان السابقة دائماً تفضّل على الحديثة، للبرهان على أنه ينحدر بدل أن يصعد، إذ توضع مسرحيتنا «ميليوس»²⁴¹ و «رواق القصر»²⁴¹ فوق مسرحية «السيد»؛ ثم يوضع الأموات على رؤوس الأحياء: كورنيه مرجوم مع «تاسوس» وغارييني (غارييني)، كما سيترجم «راسين» فيما بعد، مع كورنيه وفولتير مع راسين، مثلما نرجم اليوم كل من يرتفع، مع كورنيه وراسين وفولتير. النهج بال كما نرى، إنما يتحتم أن يكون جيّداً؛ لأنه لايرال نافعاً. ومع ذلك، فشیطان الفنان لا يني يتنفّس. وهنا ينبغي تقدير مهذار هذه التراجيكميديا، كما يقدّره «سكوديري»، المدفوع إلى النهاية، يعنّفه ويُسيء معاملته، مثلما ينزع القناع عن مدفعيته «التقليدية». دون شفقة، وكما «ثريي» مؤلف «السيد» «كيف يجب أن تكون المشاهدة، بنسب أرسطو، الذي يشرح ذلك في الفصلين العاشر والسادس عشر من كتابه «فن الشعر»، وكما يصعق كورنيه، بهذا ال «أرسطو» ذاته «في الفصل الحادي عشر من كتابه «فن الشعر»، الذي نرى فيه إهانة مسرحية «السيد»²⁴² ويصعقه بـ «أفلاطون» (في الكتاب العاشر من كتابه «الجمهورية»)²⁴² وبـ «مارسولان»²⁴³ (في الكتاب السابع والعشرين؛ ويمكن أن نراه)، وبتراجيديات

«وكان يكتب في الوقت نفسه مسرحيته «قبايل»، و «الأرض والسماء». امتد تأثيره إلى الحركة الرومانتيكية الفرنسية (دولاكروا، برليوز)، والنضم إلى حركة تحرير اليونان، وحارب ضد الاتراك، وقُتل في إحدى المعارك. انظر: موسوعة بوتي روبير، نفسه، ص 311.

241 – Melite (1629) و La galenie du palais (1632) مسرحيتان لـ «كورنيه» مستواهما الفني أدنى بكثير من مستوى مسرحية «السيد» التي سبّبت الخصومة التي يوردها هيفر.

242 – هذا الجزء من الجمهورية، وهو الجزء الأخير، يختص لنظرية الفن وقواعده وجمالياته. انظر: أفلاطون، الجمهورية (بالفرنسية)، باريس 1969، ص. ص 305-335.

243 – القديس «مارسولان» شغل منصب البابا في روما منذ سنة 296-304، واستشهد في ...

«نيوبيه»²⁴⁴ و «جوفته»²⁴⁵؛ ومسرحية «آحاكس» لـ «سوفوكليس»؛ و «عمشال يوريبيلس»؛ و «هنسيوس»، في الفصل السادس من : تأسيس التراجيديا؛ و «سكاليجر» الابن في أشعاره؛ وأخيراً «بعلماء القانون الكنسي، وبالفقهاء، بصفاتهم نبلاء». كانت الحُجج الأولى موجهة إلى الأكاديمية، والحجة الأخيرة إلى الكاردينال. وبعد الانتقادات جاء الحدث الطارئ. وكان لأبنا من قاضٍ للفصل في القضية. وهكذا كان القرار لـ «شابلان». إذاً كورنيه يرى نفسه مُداناً، كان الأسد ملجوماً، أو أن الزاغة (نوع من الغربان) كانت متوفة، إذا تكلمنا بلغة تلك الأيام. والآن ها هو الجانب المولم من هذه المسرحية الساحرة: بعد أن قُطعت هذه العبقرية الحديثة جداً، والمنمّاة تماماً من العصر الوسيط ومن إسبانيا، والمجبرة على أن تكذب على ذاتها، وعلى أن تُلقي نفسها في القديم، منذ انطلاقتها الأولى، وبهذه الطريقة، ستُقدم لنا هذه الـ «روما» الإسبانية الجلييلة دون تناقض. لكن حيث لا توجد روما الحقيقية ولا «كورنيه» الحقيقي، وربما يُستثنى من ذلك في مسرحية «نيكوميد» التي سخر منها العصر الأخير بحجة بسبب لونها المكابر والسادج.

وكان راسين يشعر بالقرف نفسه، دون أن يُبدي، مع ذلك، المقاومة ذاتها. إذ

.. عهد «ماكسيميليان». انظر: موسوعة لاروس، المجلد الرابع، نفسه، ص1953.

244 - Niobe بنت تانسالوس وزوجة «أمفيون»، كانت متفطرسة، ومذمومة، ولذلك قتل أبو للون أولادها ولم ينج منهم سوى «كلوريس» التي أنجبت «نسطور». انظر: موسوعة بوتري روبير، نفسه، ص1324.

245 - Jephthe. قاضي بني إسرائيل، الذي انتصر على العمولين، وكان نازر على نفسه أنه - فيما لو انتصر - سبضحي بأول شخص يلتقيه، وكانت ابنته هي ذلك الشخص. فضحى بها. انظر: المرجع السابق، نفسه، ص952.

لم يكن، لا في عبقريته، ولا في طبعه، يملك شراسة كورنيسه الأنوفة. كان يرشخ
بسمت، ويترك لازدراءات عصره مرثيته الرائعة²⁴⁶ «أستير» وما حتمته الفتانة
«آتالي». وهكذا يُعتقد أنه لو لم يكن عصره قد شلّه كما شلّه بأحكامه المسبقة، ولو
كان أقل تعرضاً للإصابة بالمتسفة الكلاسيكية، لما أعوزه إطلاقاً أن يلقي في مسرحيته
بـ «لو كُيست»²⁴⁷ بين «ناريسيس»²⁴⁷ و «نيرون»²⁴⁷، ولما نفى، على الأخص، إلى
الكواليس هذا المشهد الرائع للمأدبة حيث يضع تلحين «سبينكا» السُّمَّ إلى
«بريتانيكوس»²⁴⁷ في ثوب المصالحة. لكن هل بالمستطاع أن نطلب إلى العصفور أن

246 - أستير (حوالي 300 ق.م) ورد ذكرها في العهد القديم (انظر الكتاب المقدس، سفر أستير، ص. 177 - 792)، وتروي قصتها بالجماعات اليهودية التي بقيت منتشرة في أصقاع الامبراطورية الفارسية، رغم أن الملك كورش سمح لليهود بالعودة إلى فلسطين وفي عهد «أحشور بروش» الذي ملك من الهند إلى كوش، وقعت أستير أسيرة بعد انتصار هذا الملك في «سلامين»، وكان معها عمها مردوشيوس. فتزوجها الملك، ولم يوافق مردوشيوس على أن تحكي أستير عن أصلها. وكان هامان وزير الملك يكبره اليهود، فطلب من الملك أن يقوم بقتلهم. فلما كان من أستير إلا أن تعلن عن أصلها اليهودي، مما قلب الأمر ضد هامان الذي أذن الملك بقتله وقتل بهاعته. وهكذا بنى إسرائيل. وهذا هو موضوع مسرحية «أستير» (1689) لجان راسين. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص 355.

247 - يتحدث هيفو هنا عن مسرحية «بريتا ليكوس» (1669) لوراسين: بريتا ليكوس هو ابن الامبراطور كلوديوس والملكة ميسالين التي ماتت، فتزوج كلوديوس من «آغريسين» ويتبنى ابنها «نيرون». ولما مات الامبراطور، دفعت بابنها ليتولى العرش، ونجّاهت الحق الشرعي لـ «بريتا ليكوس» وذلك سنة 54 م، وبعد عام، مات بريتا ليكوس إذ سقته «لو كُيست» السُّمَّ. أما راسين فقد تخاض في تمرد نيرون على أمه التي راحت تهتده بأرجاع الحق إلى أصحابه، وعلى حين كان «بريتا ليكوس» رحيماً مع حديقته ناريسيس، الذي لم يكن سوى عدوّ لباس حديق، كان نيرون يفره بالمصالحة ليتمكن من قلبه الطيب، وكرم أخلاقه. فبريتا ليكوس ضحية نفسه قبل كل شيء. انظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص. 167 - 169.

يطير تحت الإناء الغازي - ومع ذلك كم من الجماليات يُكلّفنا أصحاب الذوق من «سكوديري» حتى «لاهارب»! لقد كان بالإمكان تأليف عمل جدّ جميل من كلّ ما ييسه إلهامهم العقيم وهو في مهده. وفوق ذلك، عرف شعراؤنا الكبار أيضاً كيف يفجّرون عبقريتهم رغم هذه المضايقات، كلّها. فغالباً ما ذهبت إرادة حبسهم ضمن جدران المذاهب والقواعد أدراج الرياح. لقد حملوا معهم، إلى قمة الجبل. كما فعل العملاق العبري، أبواب سجنهم.

ورغم ذلك يُردّد، وسُردّد أيضاً لبعض الوقت دون شك القول:

- اتّبِعُوا القواعد! قلّدُوا النماذج! القواعد هي التي صاغت النماذج!

- لحفلة! هناك، في هذه الحال، نوعان من النماذج، النماذج التي صُنِعت بحسب القواعد، وقبلها، تلك التي سُنّت القواعد بحسبها. ففي أية الفتتين ينبغي على العبقرية أن تبحث عن مكان؟ ومع أنه من الصعب دوماً التواصل مع الأدعياء، أليس من الأفضل ألف مرة أن نعطيهم دروساً بدلاً من تلقّي دروسهم؟ ثم ما التقليد؟ هل يساوي انعكاسُ الضوء الضوء نفسه؟ والقمر التابع الذي يدور في النطاق ذاته هل يساوي النجم المركزي المولّد؟ إن فرجيل مع شعره كلّهُ ليس إلا قمرًا في مدار هوميروس.

إذاً من نُقلّد؟ - القدماء؟ لقد بيّنا للتوّ أن مسرحهم لا يتطابق إطلاقاً مع مسرحنا. ومن جانب آخر، إن فولتير الذي لم يكن يهتمّ بشكسبير لا يهتم أيضاً بالإغريقين. وسيقول لنا لماذا: «لقد جازف الإغريق بمشاهدة ليست أقلّ إثارة لنا.

هيوليت 248، المخطّم إثر سقوطه، راح يعضُ جروحَه مُطلقاً صرخات أليمة. وفيلوكتيت 249 يقع في منافذ معاناته، ودمّ أسود يسيل من جُرحه، وأوديب 250، الغطى بالدم الذي لا يزال يقطر من بقية عينيّه اللتين كان قد فقأهما، يشكو من الآلهة والناس. وتُسمع صرخات كلّتيمنسترا التي يندبها ابنها، وأكثرًا تصرخ على المسرح: «اضرب، لا تُراعها، فهي لم تُراع والدنا.» وبيروميثيوس مربوط على صخرة، مع مسامير مدقوقة في بطنه وذراعيه. وتُجيب الجنّيات على الظلّ المدّسي لـ «كلّتيمنسترا» بولولات لا رابط بينها... لقد كان الفن في طفولته زمن أسخيلوس

248 - شخصية إسطورية وأدبية يونانية . وهو ابن «تيزيه» من إحدى الأمازوليات. وقعت «فيار» زوج والده تيزيه بحبه، فدفعها عنه ورفض، فاتهمته أنه اعتدى عليها أثناء غياب والده، فلعنه والده، وسأله عليه عملاً قبحياً عندما رآه خيول هيوليت جمعت خوله هالجة، وداسته فمات. وكانت قصته هذه موضوع مسرحية «هيوليت حامل التاج» (428 ق.م) ليوريبيدس الذي صوّره وحيداً وحده الصوفيين يحب الصيد وركوب الخيل، يُغريه فيدر، فيعرض عنها دون أن يلبس والده، وساعة انكشاف السرّ وتهجم والده عليه، لا يُجيبه إلا بالكلام اللبق الرفيع، فيزداد غضباً ويتهمة بالنفاق . النظر: معجم الشخصيات - نفسه - ص 484.

249 - شخصية أسطورية تعود أصولها إلى «تساليا» وهو الذي أشعل الحرق على جبل «أويتا» كي يضع حداً لالام هرقل. وقد منحه هرقل. مكافأة على ذلك، مهاماً مبتلة بدم أفعى الهيدرا. قاد سبعة قوارب إلى طروادة، وأصيب في الحرب، وتعثّنت جراحه، وفاحت منها روائح كريهة، فأهمله اليونانيون. لكن الآلهة أوحى إليهم أن طروادة ستظل منيعة عليهم حتى يأتي فيلوكتيت، وهكذا أتوا به، وقتل باريس بسهم من سهامه ووضع لهابة للحرب. ذكره هوميروس في الإلياذة، (النظر: ترجمة سليمان البستاني، الجزء الأول ص 300). كما كتب حوله كسل من أسخيلوس ويوريبيدس، ولكن مسرحيتهما اللتين نُحبلان عنوان «فيلوكتيت» مفقودتان. النظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص 783.

250 - عندما اكتشف أوديب حقيقة أنه قتل أباه وتزوَّج من أمه، فقأ عينيّه. النظر: من الأدب التمثيلي اليوناني، مسرحية أوديب الملك، 189 - 254.

كما كان في لندن أيام شكسبير. «أيتها المعاصرون؟ آه! قلّدوا التقليدا العفوا لكن سيُعترض علينا أيضاً بالقول: يبدو أنكم لا تنتظرون، بطريق فهمكم للفن، إلا شعراء كباراً، وتعولون دوماً على العبقرية؟ ونجيب: - الفن لا يعول أبداً على السطحية. لا يطلب منها شيئاً، ولا يعرفها، وهي غير موجودة بالنسبة إليه؛ لأن الفن يقدم اجنحة لا عكازات يا للأسف! لقد اتبع «دوينياك» القواعد، وحاكى «كامبيسترون» النماذج. ما علاقة الفن بذلك! الفن لا يشيد صرحه انطلاقاً من أجل النمل. بل يترك النمل يبني منمّلتَه، دون أن يعلم فيما إذا كان سيسند على قاعدته، هذا التقليد الساحر ليصرّحه.

يضع نقاد المدرسة السكولاستيكية شعراءهم في مكانة متميزة. فمن جهة، يصرون بهم دائماً: قلّدوا النماذج! ومن جهة أخرى اعتادوا على إعلان أن «النماذج لا تُقلد»! والحال أن عمّالهم (شعراءهم) إن وصلوا، بعد عناء، إلى ثمرير بعض المسودات المعكوسة الباهتة في هذا المضيّق، وبعض النسخ العديمة اللون المنسوخة عن أعمال المعلمين الكبار، يصرخ هؤلاء العاقون، في امتحان تبخيس (الأعمال المذكورة) الحديث تارة: «هذا لا يشبه شيئاً!»، وطوراً: «هذا يشبه كل شيء»، ومن خلال منطق مصطنع عمداً تصير كل من الصيغتين نقداً.

فلنقل إذا وبجراحة. الوقت حان، وسيكون قريباً أن الحرية كما النور تتوغل في كل شيء، في ذلك العصر، باستثناء ما هو بالفطرة أكثر حرية في العالم، أي موضوعات الفكر. فلنهدم النظريات، والنقاد، والمذاهب. ولنرم أرضاً هذا الحصن القديم الذي يخفي واجهة الفن! إذ ليس هناك قواعد، ولا نماذج، أو بالأحرى، لا توجد قواعد أخرى تحلق فوق الفن بأكمله غير القوانين العامة للطبيعة، والقوانين

الخاصة التي تنتج، لكلّ تأليف، من شروطٍ وجوهرٍ خاصة بكلّ فنان. بعضها خالد، وداخلي، وبقا، وبعضها الآخر مُتغيّر، وخارجي ولا يُستخدم سوى مرّة واحدة. الأولى هي الدعامة التي تسند المنزل؛ والثانية هي الإسقالة التي تستخدم لبنائه، والتي نعيد صُنْعُها في كلّ بناء. وفي النهاية، قوانين الطبيعة هي هيكل المسرحية، والقوانين الخاصة هي كساؤها. فضلاً عن أن هذه القواعد ليست مكتوبة في كتب فنّ الشعر. ولم تُخطر ببال « ريشليه²⁵¹ ». والعبقريّة التي تكتشف أكثر مما تتعلّم، تستخلص، من أجل كلّ مؤلّف، القوانين الأولى من النظام العام للأشياء والقوانين الثانية من مجموع الأفراد المعزول الذي تُعالجه، ليس على طريقة الكيميائي الذي يُشعل موقّعه، وينفخ ناره، ويُسخن بوتقته، يُحلّل ويُعطّم، إنّما على طريقة النحلة التي تطير بأجنحتها الذهبية، وتخطّ على كلّ زهرة، وترشف منها عَسَلَهَا، دون أن يفقد كأس الزهرة شيئاً من بريقه، وتؤيِّجها شيئاً من عطره.

إن الشاعر، ولنوكد هذه النقطة، لا ينبغي أن يأخذ نصيحة إلا من الطبيعة، ومن الحقيقة، ومن الإلهام الذي هو حقيقة وطبيعة أيضاً. يقول لوب دوفيغا: 252
عندما ينبغي أن أكتب مسرحية كوميدية،
Quando he de eserinir una comedia,
أقفل أبواب المفاهيم بعشرة مفاتيح.
Encierro los Precepros con seis llaves.

251 - Richelet (1631-1698)، عالم لغوي فرنسي، ألف معجماً عن اللغة الفرنسية في القرن السابع عشر. انظر: موسوعة بولي. روبير، نفسه، ص 1558.

252 - Lope De Vega (1562-1635) شاعر مسرحي كوميدى إسباني كتب /1800/ مسرحية كوميدية بقي منها /470/ مسرحية، كما كتب /400/ قصيدة دينية بقي منها ستون فقط. انظر: المرجع السابق، نفسه، ص 1105.

ولكي نقفل باب الإرشادات فعلياً، ليس كثيراً علينا ستة مفاتيح. فليكن الشاعر. تمنحني على الخصوص، من تقليد أي كان، شكسبير كموليير، وشيللر ككورنيه. فإن استطاعت الموهبة أن تتخلى عن طبيعتها إلى هذا الحد، وتترك أصالتها الذاتية هكذا جانباً، لتتحول إلى عبقرية أخرى، فسَتفقد كل شيء في تمثيل دور «سوزي»²⁵³. فالإله هو الذي يجعل من نفسه خادماً. ينبغي أن ننهل من المنابع البدائية. إنه النسخ عينه، المنتشر في التربة، الذي يولد أشجار الغابة كلها، المتنوعة جداً من القشرة إلى الثمار والأوراق. والطبيعة نفسها هي التي تغذي العبقريات المتباينة، وتخصبها. الشاعر الحقيقي شجرة يمكن أن تعصف به سائر الرياح، وترويه كل السواقي، يحمل مؤلفاته كأنها ثمار، مثلما كان مؤلف الخرافات يحمل خرافاته. فما فائدة الارتباط بأستاذ؟ وما فائدة الالتصاق بنموذج؟ إن من الأفضل أن يكون الفنان شجرة عوسج، أو شوك، تغذي الأرض التي تغذي شجرة الأرز، والنخيل، من أن يكون نباتاً متطفلاً على هذه الأشجار الكبيرة. فشجرة العليق تعيش، أما الفطر فيبقى خاملاً. ثم إننا لانصير نحن أنفسنا كباراً بالعصارة التي تمتصها من هذه الأرز، وهذه النخلة، مهما كانتا عملاقتين. ولن يصير المتطفل على العملاق أكثر من قزم. ومهما بلغت ضخامة السنديانة، فلن تستطيع أن تغذي أكثر من نبات الهدال المتطفل.

ولا يلتبس علينا الأمر، فإذا استطاع بعض شعرائنا أن يكونوا كباراً، حتى

253 - شخصية في مسرحية «أمفريون» (214م) لـ «بلوتوس»: سوزي خادم عند أمفريون الذي اتخذ الإله جوبيتر شكله ليغوي زوجته الكميناء، كما اتخذ الإله «ميركير» شكل سوزي ومنعه من دخول بيته بحجة أنه ليس هو سوزي، واقعه بالعصا أنه لا يدعى سوزي. وأخيراً يشك سوزي بنفسه، وينصاع للأمر؛ لأنه - في حقيقته - خادم، وكاذب، وشرير. وقد اقتبس مولير كوميدته «أمفريون» (1668) عن هذه الكوميديا. النظر: معجم الشخصيات، نفسه، ص 919.

وهم يُحاكون غيرهم، فلأنهم، وهم يُطاولون الشكل القديم، غالباً ما أصغوا للطبيعة ولعبقريتهم، وكانوا يعبرون عن ذواتهم في ناحية ما. أغصانهم تتسلق على الشجرة المجاورة، لكن جذورهم تنور في أرض الفن. لقد كانوا شجرة لبلاط، لانبات الطفال. ثم جاء المقلدون الإمعة، الذين لا جذور لهم في الأرض، ولا عبقرية في الروح، وكان ينبغي أن يقفوا عند حد التقليد. فبعد مدرسة أثينا، مدرسة الإسكندرية، كما يقول شارل نوديه. عندئذ خاضت السطحية، وتكاثرت كتب فن الشعر، المزعجة جداً للعبقرية، والمريخة جداً للسطحية. وقيل: كل شيء قد تم خلقه، ومنع الله من أن يخلق غير مولير وكورنيه. ووضعت الذاكرة في مكان الخيال. وسوّي الأمر برفعة: وثمة حكّم لهذا. إذ يقول «لاهارب» بثقته الساذجة: التخيل يعني في جوهره التذكر من جديد.

ما شأن الطبيعة إذا؟ الطبيعة والحقيقة. - والآن، وبغية بيان أن الأفكار الجارية، بعيداً عن تهديم الفن، لا ينبغي إلا بناءه من جديد بصورة أمثل، وأفضل تأسيساً، فلنحاول أن نعيّن الحد الذي لا يمكن تجاوزه، والذي يفصل، في رأينا، بين الواقع الفني، والواقع الطبيعي. إذ لانعدم الطيش في الخلط بينهما، كما يفعل بعض اندسار الرومانتيكية المتقدمين قليلاً. فعلى حد ما يقول بعضهم، لا يمكن أن تكون حقيقة الفن الحقيقة المطلقة. لأن الفن لا يستطيع أن يقدم الشيء نفسه. فلنفرض، فعلياً، واحداً من البواعث الإرادية للطبيعة المطلقة، للطبيعة المرئية خارج الفن، على تجسيد مسرحية رومانتيكية، على مسرحية «السيد» مثلاً - سيقول من الكلمة الأولى: ما هذا؟ إن «السيد» يتكلم شعراً وليس من الطبيعي الكلام بالشعر - إذاً، بماذا تريد أن يتكلم؟ - بالنثر. - ليكن. - بعد لحظة: سيقول إذا كان منطقياً: - ماذا، إن «السيد» يتكلم الفرنسية؟ - حسناً؟ - الطبيعة تريد أن يتكلم لغته، وهو لا يعرف سوى الإسبانية. -

نحن لانفهم شيئاً من هذا، إنما لِيَكُنْ أيضاً. - أو تعتقدون أنّ هذا كلُّ شيء ؟ لا أبداً؛
 فقبل العبارة الإسبانية العاشرة ينبغي أن ينهض ويتساءل عمّا إذا كان «السيد» الذي
 يتكلم هو «سيّد» الحقيقي، بلحمه وعظمه؟ بأيّ حقّ يأخذ الممثل المسمّى «بيسر» أو
 «جناك» اسم «سيّد». هذا زائف. - لاداعي إطلاقاً بالألا يطلب بعد ذلك، أن تُستبدل
 الشمس بهذا المنحدر، والأشجار الحقيقية، والمنازل الحقيقية، بهذه الكواليس الكاذبة.
 لأن المنطق ما إن يُمسك بتلابيبنا في هذا المنحى، حتى نعجز عن التوقّف.

إذاً ينبغي الاعتراف، تحت طائلة المطلق، أن مجال الفن ومجال الطبيعة متمايزان
 كلياً. الطبيعة والفن شيان، وإلاّ فإن أحدهما أو الآخر لن يوجد. فللفن، قواعد
 النحو، وعلم العروض، بين «فوجلاس» و«ريشليه». وله، بالإضافة إلى أكثر
 إبداعاته نَزَويّة، أشكال ووسائل تنفيذ، وعدّة كاملة للاستخدام. إنها مباضع بالقياس
 إلى العبقرية، وتجرّد أدوات بالقياس إلى السطحية.

يبدو لذا أنّ آخرين قالوا سابقاً: المسرحية مرآة تنعكس فيها الطبيعة. لكن إذا
 كانت هذه المرآة عادية، ومسطّحة، ومتجانسة، فإنها لن تعكس من الأشياء سوى
 صورة عاتمة، لا ميزة فيها، صباقة، إلا أنها فاقدة اللون؛ ونحن نعلم كم تَبْهَتُ الألوان
 في الانعكاس البسيط. إذاً يجب أن تكون المسرحية مرآة تركز تجمع الإشعاعات
 الملونة وتكثّفها، دون أن تُضعفها، وتجعل من الومضة ضياءً، ومن الضياء شعلة.
 عندئذٍ فقط تصير المسرحية فناً.

المسرح مركز نظر. كلُّ ما يوجد في العالم، والتاريخ، والحياة، والإنسان، ينبغي
 ويمكن أن ينعكس فيه، إنما بالعصا السحرية للفن. فالفن يتصفّح العصور، والطبيعة،
 ويُسائل الوقائع، ويجهّد لإعادة خلق واقع الأحداث، ولاسيّما واقع الأخلاق

والطبائع، الأقل توريشاً للشك والتناقض من الأحداث، ويرمّم ما اقتطعه كُتّاب الحوليات، وينسّق ما غرّوه، ويستدرك ما فسّوه ويُصلّحه، ويكمل نواقصهم بتصورات تحمل طابع زمنيها، ويجمع ما تركوه مُتَعَثِّراً، ويرتب لعبة أطفال العناية الإلهية تحت الدّمي الإنسانية، ويغلف الكلّ بشكل شعري ولبّيعي معاً، ويعطيه حياة من حقيقة وتميّز تولّد الإيهام، وروعة الواقع هذه التي تؤثر في المشاهد، وفي الشاعر أولاً؛ لأن الشاعر عامر الإيمان. وهكذا فهدف الفن إلهيٌّ تقرييماً: إنه بعث إذا صنع تاريخاً، وإبداع إذا صنع شعراً.

يا له من شيء عظيم وجميل أن نرى مسرحية تنبسط بهذا الاتساع حيث الفن يطوّر الطبيعة بقوة، أن نرى مسرحية حيث يسير الحدث في الختام، سيراً ثابتاً وسهلاً، دون انبساط ولا اختناق. وأخيراً مسرحية يحقق فيها الشاعر هدف الفن المتعدد الأوجه تعقيداً كاملاً، وهو فتح أفق مزدوج أمام المشاهد، وإنارة داخل الناس وخارجهم؛ إنارة الخارج بأقوالهم وأفعالهم، وإنارة الداخل بالمتاجرة، والحوارات الداخلية؛ وبكلمة واحدة، إنه نسجٌ لمسرحية الحياة ومسرحية الوعي في اللوحة ذاتها.

يلاحظ، بالنسبة للمؤلف من هذا النوع، أنه إذا وجب على الشاعر أن يختار موضوعاً من الموضوعات (وهذا واجب عليه)، فليس الجميل هو هذا الموضوع، إنما هو المتميّز. ليس لأنه مناسب لخلق اللون المحلي، كما يُقال اليوم، أي لإضافة بعض البقع الصارخة هنا وهناك على مجموع زائف واصطلاحي كلياً. ليس ينبغي إطلاقاً أن يكون اللون المحلي على سطح المسرحية، بل في العمق، في قلب المؤلف تماماً، من حيث ينتشر إلى الخارج، من تلقاء ذاته، طبيعياً، ويتوزع بالتساوي على زوايا المسرحية كلها، كالنّسج الذي يصعد من الجذر إلى أعلى ورقة في الشجرة. ينبغي أن

تكون المسرحية مُشرَّبة، على نحوٍ جذري، بلونِ العصور، ينبغي، بمعنى من المعاني، أن تكون في هوائها إلى حدٍّ لانشعر عنده أننا غُبرنا العصر والجوَّ إلا عند دخولنا لرؤيتها، وعند خروجنا منها. والموصول إلى هذه النتيجة لأبداً من إجراء بعض الدراسات، وبذل بعض الجهود، وهذا أفضل ومن الخير أن سُبِّلَ الفن مزروعة بالعليق الذي يراجع أمامه كلُّ شيء ما عدا الإرادات القوية. إن هذه الدراسة المدعومة بإلهام متوقِّد هي التي تُحمي المسرحية من آفةٍ تقتلها: الشائع *Le Commun*، الشائع عيبُ الشعراء قصَّار النَّظر والنَّفْس. فبحسب هذه النظرة إلى المسرح، يجب أن تُقاد كلُّ صورة إلى سِمَتِها الأكثر بروزاً، والأكثر فردية، ودقة. فالشائع وحتى المبتذل يجب أن يكون ذا ميزة. ولا ينبغي أن يكون أيُّ شيء مُهملاً. والشاعر، كالإله، حاضر في كلِّ مكان من مؤلفه. والعبقريَّة شبيهة بالرقاص الذي يطبع الرِّسم الملكي على قطع من النحاس، وعلى النقود الذهبية.

نحن لا نتردّد، وهذا قد يبرهن أيضاً للناس الصحيحي الإيمان على ضالة ما نبحث عنه في تشويه الفن، نحن لا نتردّد إطلاقاً عن اعتبار الشعر وسيلة من الوسائل الأجدد بحفظ المسرحية من الجائحة التي أشرنا إليها للتوّ، كالسدِّ الحصين ضد فساد «العام»، الذي يسري في الأذهان، كالدموقراطية. دوماً بلا عراقيل. وهنا، يُسمع لنا الأدب الشاب، الغني سلفاً بكثير من الرجال والمؤلَّفات، أن نشير له إلى خطيئة يبدو لنا أنه وقع فيها، وهي خطيئة تسوَّغها جلدًا ضلالات المدرسة القديمة اللامعقولة. فالعصر الجديد. في مرحلة النمر التي تمكَّننا بسهولة أن ننهض من جديد.

تكوّن، في الآونة الأخيرة، ما يشبه التفرُّع قبل الأخير للجذع الكلاسيكي العجوز، أو بالأحرى ما يشبه واحدة من الزوائد الفطرية، وواحدة من هذه البُتلات

التي ينميها التقهّل، والتي هي علامة على التفسّخ أكثر مما هي برهان على الحياة، لقد تكوّنت مدرسة شعر مسرحي متميزة. ويظهر لنا أن معلم هذه المدرسة وأرومتها هو الشاعر الذي يسجّل الانتقال من القرن الثامن عشر إلى القرن التاسع عشر، رجل الرصيف والحشو، إنه «دوليل»²⁵⁴ الذي يُقال إنه، في آخر حياته، كان يفتخر، على طريقة إحصاءات هوميروس، أنه صنع اثني عشر جملاً، وأربعة كلاب، وثلاثة أحصنة، بما فيها حصان أيوب، وستة غمور، وقطبان، ورقعة شطرنج، وطاولة نرد، ورقعة خنّامة، وطاولة بلياردو، وعادة شتاءات، وكثيراً من فصول الصيف، وربيعاً مؤثراً، وخمسين غروب شمس، وعدداً جماً من الأصباح يضع في عداها.

والحال أن «دوليل» دخل التراجيديا. إنه (هو وليس راسين، الله أكبر)، أب مدرسة مزعومة لللباقة والذوق الرفيع الذي أزهى حالياً. ليست التراجيديا، بحسب هذه المدرسة، ما تعنيه عند الساذج «جول شكسبير» مثلاً، أي ليست منبعاً للمشاعر المتبانية الطبيعية؛ إنما هي إطار مريح لحلّ طائفة من المشكلات الوصفية الصغيرة التي تعرض نفسها في الطريق. ربة الشعر هذه، وهي بعبارة عن رفض تفاهات الحياة وصغائرها، كما فعلت المدرسة الفرنسية الكلاسيكية الحقيقية، - على العكس - تبحث عنها، وتجمعها بشراهة. ولم يستطع المتنافر - المضحك الذي تحبّه تراجيديا عصر لويس الرابع عشر بوصفه مُرافقاً رديئاً، أن يمضي هادئاً أمام هذه الربة. لقد وجّه أن يكون مُحتملاً أي مشرفاً. إن ثروتها الطيبة هي مسرح حرس الشرف،

²⁵⁴ Delille (1738-1813)، شاعر فرنسي، وعضو في الأكاديمية الفرنسية، تالّر بترجمات شعر «فرجيل»، فكتب شعراً تعليمياً ورعياً. من دواوينه: «الخدائق» (1780) حيث يرسم صوراً ملوّنة للطبيعة لاقت نجاحاً عريضاً. انظر: موسوعة بوتي ووبر، ص 519.

وثورة الرعاع، وسوق السمك، وسجن الأشغال الشاقة، والملهى، والدجاجة في الإناء لهنري الرابع. تتمسك بها، وتنظف هذه الرغبة، وتقرن دناءاتها ببريقها الخداع، وشذراتها اللماعة؛ فمن يصير كاردينال الملك، يمكن أن يشتري القماش الفاخر لردائه. *Purpureus assuitur pannus*. ويسود أن هاذف التراجيديا توجيه رسائل نبالة إلى سائر عوام الدراما، وكل رسالة من هذه الرسائل المختومة بختم ضخم، خطته. ويلاحظ أن ربة الشعر هذه ذات تعفف نادر. فلما كانت متعوذة على مداعبات الحشو، فالكلمة الخاصة التي قد تعنفها أحياناً، تُرعبها. وليس من اللائق بكرامتها أن تتكلم بصورة طبيعية. إنها تشدد على كورنيه العجوز من أجل طرائقه في القول بفظاظة:

كومة من الرجال الضائعين من الديون والجرائم
شيمين الأبي اعتقد بها ؟ و رودريغ الذي قالها
حينما كان صاحبهم فلامينيوس يساوم على هاني بعل
أه ! لا تشوشوني مع الجمهورية ! الخ.، الخ. 255

وعلى صندرها أيضاً عبارة: كل شيء جميل أيها السيدا ووجيب وجود كثير
من الأسياد والسيدات المساتحة شاعرنا الرائع «راسين» على أبياته الأحادية المقاطع،
وعلى هذا ال «كلود» الموضوع بقساوة بالغة في سرير «أغريين».

255 - هذا مقطع من مسرحية «السيد» لكورنيه: شيمين امرأة تعيش حياة بدائية وجرائمية، و رودريغ هو «السيد»، و «فلامينيوس» الشخصية التي ظهرت في مسرحية «ليكوميد» لكورنيه أيضاً، هو البعوث الذي جاء إلى ملك بيثينيا ليفاوض في أمر موت هاني بعل، دون أن يخشى من فصل الزواج بين ليكوميد ولاوديس ملكة أرمينيا. انظر: معجم الشخصيات، ص. 226، 845، و 388.

كانت ربة الغناء «مياپومين»²⁵⁶، كما تُدعى، تقشعُرُ من لمس حوليّه ما. وتترك لمصمّم الملابس المسرحية أمر معرفة العصر الذي تجري فيه أحداث المسرحيات التي تُبدعها. لأن التاريخ، في نظرها، رديء النغمة والذوق. فمثلاً كيف يمكن مسامحة ملوك وملكات يُقْسِمون الأيمان؟ يجب رفاههم من المنزلة الملكية إلى المكانة الاجتماعية. ففي ترقية من هذا النوع شرفت هنري الرابع. وهكذا يرى ملك الشعب، الذي جرّده «م. لونغوفيه» من ماله، جُمْلته المشهورة: «مُخَقّاً لك! وقد طردتها من فمه، وبخجل، جيّمتان، وأنه، مثل فتاة الحكاية الشعبية، اقتصر على ألا يترك شيئاً يخرج من فمه الملكي سوى اللؤلؤ، والياقوت، واللازورد؛ والحقيقة أن هذا زائف.

وباختصار، لاشيء أكثر عمومية من هذه الباقية، وهذه النبالة المصطنعة لاشيء مُكتشف، ولا شيء مُتخيل، ولا شيء مُبذع في هذا الأسلوب. وما رأيناه في كل مكان، إنما هو بلاغة، وقارورة، وسمور زهور في المدرسة، وشعر بالأوزان اللاتينية. أفكار مستعارة مغلفة بصُورٍ رخيصة. وراء هذه المدرسة ألقوا على طريفة أمراء المسرح وأميراته، متأكّدون دائماً من أنهم واجدون في اللانسان المعنوية للمعجز، معاطف وتيجان ممثلة، ويتألمون من كونهم جعلوها في خدمة الناس كلّهم. فإذا لم يتصفّح هؤلاء الشعراء الإبل، وهذا لا يعني أنهم ليس لديهم كتبهم الخاصة بهم، إن لديهم معجم القوافي. ففيه منهلهم الشعري *Fontes aquarum*.

يفهم من ذلك كلّهُ أن الطبيعة والحقيقة تغداوان مانريادانه. وسنكون مصادفة

256 -- Melpomene ، واحدة من ربّات الشعر، اسمها مشتق من فعل «مليو-غنى»، كانت في البداية رئيسة الغناء واللحن، ثم ارتبطت بديونيسوس وصارت ربة التراجيديات، وهي التي ألهمت حوريات البحر لزوجها أسيلوس. النظر: موسوعة بوتي روبير، ص1209.

عجبية ألا تطفر بعض الأنقاض في هذه الكارثة من الفن المزيف، والأسلوب الزائف والشعر الزائف، وهذا ما سبب خطيئة عدد من مُصلحيننا المتميزين. لقد اعتقدوا، وقد صدهم تيبس هذا الشعر المزعوم، وأبتهته، وفخامته، أن عناصر لغتنا الشعرية لا تتناسب مع ما هو طبيعي وحقيقي. إذ أزعجهم «الآليكساندران»²⁵⁷ كثيراً، حتى إنهم أدانوه، إلى حد ما، دون أن يريدوا سماعه، واستتجوا، ربما بعض العجالة، أن المسرحية يجب أن تُكتب نثراً.

كانوا يسيئون فهم أنفسهم. فإذا كان الزيف يسيطر، في الواقع، على أسلوب بعض التراجيديات الفرنسية وسلوكها، فلا ينبغي أن نعيد ذلك إلى الشعر، إنما إلى الشعراء. وليس الشكل المستخدم ما يجب إدانته، بل أولئك الذين استخدموا هذا الشكل؛ العجالة، لا الأداة.

بغية الاقتناع قليلاً بوجود العقبات التي تفرضها طبيعة شعرنا على التعبير الحرّ عن كل ما هو حقيقي، لا ينبغي أن ندرس شعرنا من خلال «راسين» بل، على الأغلب، من خلال «كورنيه»، ودائماً من خلال «مولير»²⁵⁸. لأن راسين، الشاعر

257 – Alexandre – بحر شعري مكون من اثني عشر مقطعاً صوتياً.

258 – Moliere (1622-1673) الشاعر المسرحي الكوميدي الفرنسي المعروف. عاش طفولة قائمة أحاطتها أجواء الحداد على أمه التي ماتت وهو في العاشرة، وعلى زوجة أبيه الثالثة وهو في الرابعة عشرة، وعلى أخوته وأخته كذلك. وكان جدّه لأُمّه يقطع شريط الحداد باصطعاعه معه إلى «أوتيل بورغونيو» ليشاهد المسرحيات الإيطالية الساخرة. لكنّ الجدّ ما لبث أن رحل هو الآخر سنة 1638، فبقي مولير وحيداً مع دروسه، حيث درس الحقوق وصار محامياً سنة 1640. وما التقى بمجدد الكوميديا المدعو «سكاراموش»، والممثل الكوميدي «مادلين بيجار»، حتى انخرط كلياً في مجال المسرح، وصار رئيساً للفرقة التي كانت «بيجار» على رأسها، وهي فرقة «المسرح الممتاز» المؤسسة سنة 1643. ←

الإلهي، شاعر رثائي، وغنائي، وملحني؛ أما مولير فشاعر مسرحي. لقد آن أوان إنصاف هذا الأسلوب الرائع من النقاد الذين راكمهم عليه الذوق الرديء، وأوان القول بصوت عال إن «مولير» يحتل قمة مسرحنا، ليس بوصفه شاعراً وحسب، إنما بوصفه كاتباً أيضاً. حقاً إن بين يديه هذين الوصفين. Polmas vere habet iste duas.

عند مولير، الشعر يعانق الفكرة، ويندمج فيها عضويًا، يضغطها ويطورها معًا، يمنحها صورة أكثر رشاقة، ودقة، واكتمالاً، ويقدمها لنا بجوهرها تقريباً. الشعر هو الشكل البصري للفكر. لهذا فهو يناسب المنظور المسرحي خاصة. فإذا ما أبدع بطريقة معينة، يوصل ظلاله إلى أشياء تبقى، من دونها، عادية، وعديمة المعنى. وهو يجعل نسيج الأسلوب أكثر متانة ودقة. إنه العقدة التي تمسك الزمام. والنطاق الذي يسند اللباس ويعطيه ثنياه كلها. فمإذا يمكن أن تخسر الحقيقة والطبيعة إذا دخلتا

«غير أن الإخفاقات المتكررة أوقعت الفرق في الإفلاس، وأجبرتها على الانضمام إلى فرقة «شارل دو فرين» عام 1645.

والغريب أنه قبل ممارسة الكتابة الكوميديّة اختار مهنة تمثل تراجيدي، وقام على المسرح بتمثيل أدوار أبطال التراجيديات اليونانية والرومانية. ولعلّ هذا الميل الضمني نحو التراجيديا ما يضيء بعض جوانب الموقف الكوميدي الذي يرسمه مولير بالوان شتى لا تغلور من بُعد تراجيدي يدعو إلى التساؤل. لأن مولير في مسرحياته كافة - من تلك التي تقلد الهزليات الإيطالية البسيطة، إلى تلك التي تتضمن أعلى مستويات الإضحاك الفني - إنما يبحث عن توازن داخلي. وتتجلى هذه النقطة في أسئلة التوتر التي يعيشها أبطاله، والتي تنتهي إما إلى البؤس وإما إلى الضحك الفظيع. لأن هؤلاء الأبطال المخدوعين وجهين: وجهاً أبلياً، ووجهاً مريضاً بانساً، وهم لا يفعلون بصدقهم وبساطتهم أكثر من إرباكنا، ولكنه الإرباك الذي يجعلنا نحصد من صفاتهم وعيوبهم صفات الإنسان بصورته العامة، وعيوبه. من مؤلفاته المشهورة: مدرسة الأزواج، والثقوب، ونساء عالمات، وكارثة النساء، وطرطوف، والبهنيل، ودون جران. انظر: معجم بورداس، نفسه، ص. 530-526.

الشعر؟ فمن نسأل نأثرنا أنفسهم، ماذا يخسرون في شعر مولير؟ ولئسّمح لنا بسأبتدال
أشعر، هل يكفّ النبذ عن أن يكون نبذاً ليصير قارورة؟

إذا حقّ لنا القول ما يمكن أن يكون أسلوب المسرحية، في رأينا، فنحن نبتغي
شعراً حُرّاً، صادقاً، وفيّاً، جريئاً على قول كل شيء دون تحشّم، وعلى التعبير عن
كل شيء دون تصنع، ماضياً يستثير طبيعي من الكوميديا إلى التراجيديا، ومن الجليل
إلى المتنافر - المضحك؛ بالتالي إيجابى، وشعري، وفي الوقت نفسه فنان ومُلهِم، عميقٌ
ومباغت، واسع وحقيقي؛ عارفاً كيف يحطّم في الوقت المناسب، وتغيير مكان الوقف
ليكشف عن رتبة الآلكساندران؛ أكثر ارتباطاً من التجاوز الذي يطيله من القلب
الذي يبلبله؛ ملتزم بالثقافية، هذه الأمة المَلِكَة، وهذه الرحمة العليا لشعرنا، وهذا المولّد
لبحرنا الشعري، وطريقة صنّعه، يتخذ، مثل الإله «بروتوس»²⁵⁹ ألف شكل دون أن
يغيّر نموذجاً أو طبعاً، ويهرب من الإسهاب؛ ويتلاعب في الحوار، ويختبئ دوماً
تحلف الشخصية، منشغلاً، قبل كل شيء، بأن يكون في مكانه، ولما أمكن أن يكون
جَمِلاً (بوصفه لا يكون جميلاً إلا بالمصادفة، ودون دراية منه)؛ وأمكن أن يكون
غنائياً، وملحمياً، ومسرحياً، بحسب الحاجة؛ فباستطاعته أن يجول في النغمة الشعرية
كلّها، منطلقاً من أعلى إلى أسفل، ومن الأفكار الأكثر رفعةً إلى الأكثر ابتذالاً، ومن
أكثرها تهكُّماً إلى أكثرها خطورة، ومن أكثرها ظاهريّة، إلى أكثرها تجريديّة، دون
أن يخرج أبداً عن حدود مشهدٍ منطوق؛ وبكلمة واحدة إنه يفعل كما يمكن أن يفعل
رجل وهبته جنيّة روح «كورنيه» ورأس «مولير». إذ يبدو لنا أن الشعر سيكون
مساوياً لجمال النثر.

259 - بروتوس ابن بوسايدون وراعي قطعانه. كان يتحول إلى أشكال مختلفة كالنار والهواء.

لن تكون أية علاقة بين شعر من هذا النوع والشعر السذي شَرَحنا جَنَّتْه آنفاً. وسيغدو تحديد الطبوة التي تفصلهما أمراً سهلاً، فيما لو سمح لنا إنسان مفكّر، يدين له مؤلف هذه المقدمة بالشكر، بأن يستعير منه التمييز الجارح، الآتي : كان ذلك الشعر وصفيّاً، وسيكون هذا الشعر مُضحكاً.

فلنكرّر خاصة أنّ على الشعر في المسرح أن يتحرّد من كلّ أثر، وإلحاح، ودلال. فليس هو هنا سوى شكل، وشكل ينبغي أن يتقبّل كلّ شيء، يتلقّى كلّ شيء من المسرح كي ينقل إلى المشاهد كلّ شيء أيضاً: الفرنسية واللاتينية، وانصوس القانون، وشتائم ملكيّة، وتعابير شعبية، وكوميديا، وتراجيديا، وضحك، ودموع، ونثر، وشعر. والويل للشاعر إن نطق شعره ببنت شفة! إنما هذا الشكل شكل من البرونز الذي يوطّر الفكر في بحره، حيث تغدو المسرحية ضمنه غير قابلة للتهديس، ويحفّره عميقاً في ذهن الممثل، وينبّهه إلى ما ينساه، وإلى ما يُضيفه، يمنعه من إفساد دوره، والحلول محل المؤلف، ويجعل كلّ كلمة مقدّسة، ويجعل ما قاله الشاعر - اضراً لمن طویل في ذاكرة المتكلّم. فالكلية المشربة شعراً، تأخذ شيئاً ما أكثر غموضاً، وبريقاً. إن الحديد يصير فولاذاً.

نشعر أن النثر، الأكثر حياءً بالضرورة، والمُخبّر على خدمة المسرحية بكل شعر غنائي أو ملحني، والمختزل إلى الحوار والإثبات، نشعر أنه بعيد عن امتلاك هذه المنابع. وجناحيه أقل عرضاً بكثير. وله، من بعد، تخرج سهل جداً؛ إذ ترتاح فيه السطوح؛ حيث سيصير الفن، قياساً إلى بعض المؤلفات المتميزة كتلك التي شهدها ولهرها في الفترة الأخيرة، مزدحماً بالمؤلفات الجهيضة وبالأجنّة. وهناك انكسار آخر للإصلاح قد يرضخ للمسرحية المكتوبة شعراً ونثراً في آن معاً، كمسا فعل شكسبير.

ولهذه الطريقة مزاياها. ومع ذلك يمكن أن يوجد تنافر في الانتقالات من شكل إلى آخر، فعندما يكون النسيج متجانساً، يغدو أكثر مثانة. وفوق ذلك، سواء أكتُبَت المسرحية نثرًا، أم شعرًا، أم شعرًا ونثرًا، فهذا ليس سوى قضية ثانوية. فنسق المؤلف لا ينبغي أن يتحدد بحسب شكله، بل بحسب قيمته الداخلية. وفي قضايا من هذا النوع، لا يوجد إلا حل واحد؛ وليس ثمة سوى وزن واحد يرجح كفة الميزان: العبقرية.

الحاصل أن الاستحقاق الأول والضروري لأي كاتب مسرحي، أنثراً كان أم شاعراً هو تنقيح اللغة. ليس ذلك التنقيح السطحي، مزية المدرسة الوصفية أو عيبها، المدرسة التي تحمل من «لوموند»²⁶⁰ و«ريستوت»²⁶¹ جناحين لشاعرها «بيفاس»²⁶²، بل ذلك التنقيح الجوهرى، والعميق، والمُعقّل، والمُشبع بعبقرية لغة ما، سبّر جذورها، ونبش أصول ألفاظها، وهو حُرٌّ دوماً لأنه واثقٌ من عمله، ومن أنه يتواءم مع منطق اللغة. سيّدنا النحو يقرّد التنقيح السطحي إلى التعوّم، وهذا التنقيح يفرض إرادته على النحو. ويمكن أن يتحاصر، ويُحازف، ويُبدع، ويُنتلق أسلوبه؛ وله الحقُّ لأن اللغة الفرنسية، على الرغم مما قاله عنها بعض الناس الذين لم يفكّروا، بما يقولون. كانوا يقولون، ويجب أن ندرج بينهم بالتحديد كاتب هذه الأسطر، إنها

260 - الأب Lhomond (1727-1794) عالم نحو ومؤرخ فرنسي، مارس التعليم، وصنّف (54) مجموعة مؤلفات في النحو، والتاريخ الروماني، والتاريخ المسيحي، واستخدمت هذه المؤلفات لفترة طويلة في فرنسا. انظر: المرجع السابق، ص 1080.

261 - Restaut (لم نجد له ترجمة، ويبدو أنه نحوي فرنسي).

262 - Pégase حصان مجنّح في الأسطورة، وهو رمز الإلهام الشعري، وُلد من دم «ميدوزا» أو أله خرج من رقبتهما التي قطعها «بيرسي». انظر: المرجع السابق، ص 1413.

ايست ثابتة، ولن تكون ثابتة أبداً. فاللغة لاتثبت إطلاقاً. والذهن البشري دائماً في تقدم، أو إذا شئت، في حركة، واللغات ملازمة له. وهكذا الأشياء. وكيف لا يتغير اللباس عندما يتغير الجسم؟ إن اللغة الفرنسية في القرن الثامن عشر لم تعد تستطيع أن تكون لغة القرن التاسع عشر، مثلما أن لغة القرن التاسع عشر تُغيّر لغة القرن السابع عشر، وأن لغة هذا القرن تغيّر لغة القرن السادس عشر. لغة «مونتينيو» لم تُعد هي لغة «رابليه»، ولغة «باسكال» لم تعد هي لغة «مونتينيو» ولغة «مونتسكيو» لم تعد هي لغة «باسكال». فكلّ لغة من هذه اللغات الأربع، رائعة، إذا أُحييت لذاتها، لأنها أصيلة. لكل عصر أفكاره الخاصة، وينبغي أن تكون له الكلمات الخاصة بأفكاره. إذا إن اللغات كالبحر، تتوَجّح دون توقّف. في بعض الأحيان، تهجر ضفة من عالم الفكر، وتغزو ضفة أخرى. وكلّ ما تهجره أمواجها يجفّ ويمحى عن وجه الأرض. بهذه الطريقة تنطفئ أفكار، وتموت ألفاظ. وما يحصل للغات البشرية هو ما يحصل للأشياء جميعها في كل عصر يحلّ إليها، ومنها شيئاً ما. ما العمل؟ هذه حتمية. إنه من العبث إذاً أن نبتغي تجميد المظهر المتحرك للغتنا في شكل معيّن. وإن من العبث أن يصرخ «يشوعونا»²⁶³ الأدبيون باللغات كي تتوقّف؛ إذا لم تعد الشمس تتوقّف، ولا اللغات. فيوم ثباتها هو يوم موتها. - لهذا فإن فرنسية مدرسة معاصرة سخادة هي لغة ميتة.

هذه هي تقريباً الأفكار الراهنة لمؤلّف هذا الكتاب عن المسرحية، وهي أقل

263 - جمع «يشوع» بن نون المذكور في العهد القديم (انظر: الكتاب المقدس. سفر يشوع، ص. ص. 378-327). صار على رأس بني إسرائيل بعد موسى، وهو الذي ساعدهم على العودة إلى أرض الميعاد؛ له معجزات من مثل المشي من الأردن إلى فلسطين حافياً.

مستوى من التطويرات المعمقة التي قد تكمل وضوحها. وأنا فوق ذلك، بعيداً عن الادعاء بأنني قدّمت بحثي المسرحي بوصفه تصعيداً لهذه الأفكار التي ليست هي نفسها على العكس، إذا تكلمنا بسذاجة، سوى إيجاءات من إنجاز (كتابة المسرحية).²⁶⁴ وسيكون مريحاً لي، بلا شك، وأكثر استقامة أن أصنع كتابي في مقدمة مسرحي، وأدافع عن أفكاري الواحدة بعد الأخرى. فأننا أحبّ الصراحة أكثر بكثير من حبي للمهارة. أريد إذاً أن أظهر رهافة العقدة التي تربط هذه المقدمة بهذه المسرحية، وكان مشروعى الأول، الذي أوقفه التعجل كثيراً في البدء، أن أقدم الكتاب وحده للجمهور أو الشيطان بلا قرون *El demomio sin las cuernas* كما كان يقول «إيريات»²⁶⁵، فبعد أن تمّ إنجازه بأصول، وبعد استشارة مجموعة من الأصدقاء المبهورين، انتهيت إلى أن أتحاسب مع نفسي في مقدمة. وذلك باختصار، بغية تتبع خارطة الجولة الشعرية التي قمت بها، وتعليل الإنجازات الجيدة أو الرديئة التي قمت بتحقيقها، وتعليل السمات الجديدة التي قدّم بحال الفن إلى ذهني من خلالها. بلا شك، ستؤخذ من هذا الاعتراف فرصة لتكرار التوبيخ الذي وجهه إليّ ناقد ألماني إذ أوّلّف «كتاباً في فن الشعر من أجل شعري». وما أهمية ذلك؟ أولاً كان في نيّتي أن أمدّم كتب تقعيد الشعر لا أن أوّلّف مثلها. وبعد، أليس من الأفضل دوماً أن تؤلّف كتب فن الشعر بحسب شعر ما، بدلاً من كتابة الشعر بحسب كتب فن الشعر؟ لكن لا أقلّ مرّة أخرى، لا. فأننا لا أملك موهبة الإبداع، ولا الادعاء بأنني أرسى دعائم أنظمة. «فالأنظمة، كما يقول فولتير، بذكاء، كجرذان تمرّ بعشرين

264 — الإضافة من عندنا للإيضاح.

265 — Yriarte (لم نجد له ترجمة).

سُجِّرَ، ونجَّد منها، في النهاية، اثنين أو ثلاثة تستطيع قبولها». إذا سيكون في ذلك جهد غير مفيد، وفوق قواي. على العكس، لقد دافعت، عن حرية الفن ضد ملغيان الأنظمة والقوانين، والقواعد. فمن عاداتي أنني مهما حدث، أتبع ما اعتبره إلهامي، وأني أغير من القوالب بقدر ما أغير من تأليف. وقبل كل شيء أهرب من المذهبية في الفنون. ومعاذ الله أن أفكر بأن أكون مثل هؤلاء الناس، الرومانتيكيين أو الكلاسيكيين، الذين يخلقون مؤلفات بحسب نظامهم، ويعترفون بأنهم لا يملكون في ذهنهم سوى شكل واحد، وبأنهم يبحثون دوماً عن برهان شيء ما، ويتبعون قوانين أخرى غير قوانين ذهنهم وطبيعتهم. المؤلف المصطنع هؤلاء الناس، مهما بلغت موهبتهم أصلاً، لا وجود له بالنسبة للفن. إنه نظرية وليس شعراً أبداً.

موضوع مسرحية كروموويل

بعد أن حاولت، في كل ما سبق، أن أحادِّ أصل المسرحية، في رأيي، وما سيمتُّها، وما يمكن أن يكون أسلوبها، حانت لحظة النزول ثانية من قسم الفن العامة إلى الحال الخاصة التي أصعدتنا إليها. يبقى أن نُحدث القارئ عن مؤلفها، أي عن مسرحية كروموويل؛ إذ لما كان هذا الموضوع لا يروق لنا، فسنقول عنه الشيء القليل بكلمات قليلة.

أوليفيه كروموويل هو في عداد شخصيات التاريخ المشهورة بمجموعها كثيراً، لكنها المعروفة قليلاً. فمعظم كتاب سيرة حياته، وكان منهم مؤرِّحون بالاسم، تركوا صورته العظيمة غير مكتملة. ويبدو أنهم لم يجرؤوا على جمع كل ملامح هذا النموذج الغريب والضحيم للإصلاح الديني، وللثورة السياسية في انكلترا. وكلهم تقريباً اقتصروا على نسخ بأبعاد أكثر امتداداً للصورة التي رسمها له «بوسويه»، عن

وجهة نظره الملكية والكاتوليكية، وعن كرسية الأسقفى المستند إلى عرش لويس الرابع عشر.

لقد توقفتُ هنا، مثل كل الناس. فاسم أوليقيه كرومويل لا يوقظ فيَّ إلا فكرة مختصرة عن قاتل ملك متعصب، ونقيب عظيم. فخلال تنقيب المدونة التاريخية، وهذا ما أفعله بحُبِّ، وخلال نبش المذكرات الانكليزية في القرن السابع عشر مُصادفةً، دُهِشْتُ برؤية «كرومويل» جديد كلياً ينسبط أمام عيني شيئاً فشيئاً. لم يكن كرومويل العسكري، وكرومويل «بوسويه» السياسي فقط، إنما كان كائناً معقداً، غير متجانس، وسركباً من المتناقضات كلها، ممزوجاً بكثير من الشر وبكثير من الخير، مليئاً بالعبقرية والصُّغارة؛ إنه شكل من أشكال «تبيير داندان»، طاغية أوروبا، ولعبة عائلته؛ قاتل ملك عجوز، مُضايقاً سفراء الملوك كافة، تعذبه ابنته الملكية؛ شرسٌ ومُغْتَمٌّ، متحدّثاً مع أربعة بحانين من البلاط حوله؛ يكتب شعراً شريراً؛ معتدل، وبسيط، وزاهد، متصنّع على اللياقة؛ عسكري فظّ، وسياسي متفلّت، محنّك بتأجلد اللاهوتي الفارغ، ومتمتّع فيه؛ خطيب ثقیل، وغامض، ومشوش، لكنه ماهر في تكلم لغة من يود، إغراءهم؛ منافق ومتزمت؛ رؤيوي تسيطر عليه أشباح من طفولته؛ يعتقد بالمنجمين، ويُبطل (دعواهم)؛ مُتحدّث فوق الحدّ، خطير دوماً، دموي في النادر، مراقب قاسٍ لتعليمات الطُهرين، يضيع عدّة ساعات من اليوم في التهريج، عنيف ومُحتقِر للقريين منه، متلطّف مع ضيقى الفكر الذين يشك فيهم؛ يخادع لداماته بحداقة، ويحتال على وعيه، تُرّ بالنباهه، ونصب الفخاخ، والحيل؛ ذكاؤه متمكّنٌ من خياله؛ متنافر - مُضجِكٌ وحليل؛ وأخيراً، هو واحد من الرجال الثقات Carres par la base ، كما كان يسمّهم نابوليون، نموذج هؤلاء الرجال الكاملين، ورئيسهم جميعاً، بلُغته المضبوطة كعلم الجبر، والملونة كالشعر.

شعرت أمام المجمع المدهش والنادر أن الشبح المؤثر الذي رسمه «بوسويه» لم يعد يكفيني. فبدأت أدور حول هذه الصورة العالية، وأخذتني نزعة حامية لرسم العملاق من أوجهه جميعها، وبملائحه كلها. كانت المادة غنية. فإلى جانب رجل الحرب، ورجل الدولة، بقي أن يرسم مخطط اللاهوتي، والمدعي، والشاعر الرديء، والرؤيوي، والمهرج، والأب، والزوج، والرجل بروتوس، وبكلمة واحدة، كرومويل المزدوج *homo et vir*. في حياته مرحلة يتطور خلالها هذا الطبع المتفرد بسائر أشكاله. وليست هي، كما قد يُعتقد للنظرة الأولى، مرحلة قضية تشالز الأول، وإن كانت ضابحة جداً، مصلحة قائمة ومرعبة؛ إنما هي لحظة محاولة الطُمُوح أن يقطف ثمار هذا الموت. إنها لحظة محاولة كرومويل أن يحقق، في النهاية، حلم طفولته، وهدف حياته الأول، بأن يصير ملكاً، بعد أن وصل إلى ما يمثل عند إنسان آخر قمة بحد ممكنة، فهو سيد انكلترا التي تخرس تحزباتها الألف تحت قدميه، وسيد أيقوسيا التي جعل منها ولاية تابعة له، وسيد إيرلندا التي جعل منها سجنًا، وسيد أوروبا بأساطيلها، وأسلحته، ودبلوماسيته. لم يُخفِ التاريخ أبداً درساً أسمى من هذا الدرس في مسرحية أرفع من هذه المسرحية. الرصي على العرش يتمنع أولاً، وتبدأ المهرجة المهيبة بعناوين مُجمّعات، وعناوين مدن، وعناوين مقاطعات؛ ثم ها هو قانون الحقوق البرلماني. كرومويل، مؤلف المسرحية المجهول، يريد أن يبدو مزرعاً منها، ويرى يمد يده باتجاه الصولجان، ويسحبه؛ ثم يتقدم يُعطى مواربة من هذا العرش الذي كنس منه العائلة المالكة. ويصمم بغتة على أمر ما؛ وإذا الدير الغربي (ويستمينستر) مُزين بالأعلام، بأمر منه، والمنصة منصوبة، والتاج مطلوب من الصائغ، ويوم الاحتفال مُحدد. إنه حلٌ غريب في ذلك اليوم نفسه، وهو أمام الشعب، والحرس الوطني، وسواد الناس، في قاعة الدير الفسيحة، وعلى المنصة التي كان يُحسب أنه سينزل عنها

مليكا، يبدو، فجاءة، كأنما استيقظ برجفة، على منظر التاج، ويسأل عمّا إذا كان يعلم، وعمّا يعنيه هذا الاحتفال، وخلال خطاب يدوم ثلاث ساعات يرفض المنصب الملكي. هل كان ذلك عائداً إلى أن جواسيسه نبّهوه إلى مؤامرتين حاكهما بعض فرسان الحرس وبعض الطهرين، وكان ينبغي أن يفجروهما في اليوم نفسه؟ هل كان ذلك ثورة فجّرها فيه صمت الشعب ووشوشاته، تُبْلِلُهُ رؤية قاتل ملكه يصل إلى العرش؟ أهى فقط بصيرة عبقرية، وغريزة طُموح طائش، وإن كان مكبوحاً، تعرف كم تُغيّر خطوة واحدة زائدة، وضع الإنسان وموقفه غالباً، ولا تجرؤ على تعريض صرحها الشعبي لرياح اللاشعبية؟ هل كان ذلك كله دفعة واحدة؟ هذا ما لا توضّحه، برصانة، أية وثيقة معاصرة. لحسن الحظ؛ حرية الشاعر كاملة في هذا المجال، والمسرحية تنتصر على السطحية التي تركها لها التاريخ. وهنّا ترى عظيمة وفريدة؛ إنها حقاً الساعة الحاسمة، والمزة الكبرى في حياة كرومويل. إنها لحظة هروب كابوسه منه، حيث حاضره يقتل مستقبله، أو أن قدره خاب، إذا استحدثنا سوقية فعّالة. إن كرومويل، برؤيته، داخل اللعبة في هذه الكوميديا التي تلعب بين انكلترا وبينه.

إذاً ها هو الرجل، وها هو العصر اللذان حاولت أن أرسم ملائعهما في هذه

المقابلة.

لقد تركت نفسي تنقاد لمتعة الطفل في تحريك ملامس البيان القيثاري الضخم. لا ريب في أن الأكثر مهارة سيُصدرون منه أنغاماً عالية وعميقة، ليست من تلك الأنغام التي تريح السَّمْع، إنما من تلك الحميمية التي تهزّ الإنسان كلّهُ، كما لو أن كبل وتر من البيان القيثاري يُغقّد إلى وتر من أوتار القلب. واستسلمت لرسم كامل المذاهب المتعصّبة، والشعوذات، والأمراض الدينية في عصور محدّدة؛ وتحت، كرومويل

مركز هذا البلاط ومحوره، ومركز هذا الشعب، وهذا العالم ومحورهما، لأنضد هذه المؤامرة المزدوجة التي حاكَّتها طائفتان متباغضتان، تتعاضدان لإسقاط الرجل الذي يضايقهما، لكنهما تتحدان دون انصهار، وهذا الحزب الطُّهري، المترمّت، المتنوّع، القاتم، اللامبالي، آخذاً الرجل الأصغر ليقوم بالدور الأعظم «لامبير»²⁶⁶ الأناني الرعدي، وحزب الفرسان، المتمعض، المُتبهج، وقليل الدقة، والمتهاون، والمتفاني، الذي يقوده رجل، هو باستثناء التفاني، ممثلة الأقل كفاءة، «أورموند»²⁶⁷ النزيه والقاسي؛ وهؤلاء السفراء البسطاء جداً أمام عسكري الثراء، وهذا البلاط الغريب الذي اختلط فيه أناس المصادفة والأسياد الكبار يتشائمون بالصفائر؛ وهؤلاء المهرّجين الأربعة الذين سمح بتخيّلهم نسيان التاريخ المقرّف، وهذه العائلة التي يمثّل كلّ فرد فيها جرحاً من كرومويل. و «ثيولوا»²⁶⁸ الصديق المخلص للوصي على العرش؛ والحاخام اليهودي، و«إسرائيل بن ماناسيه»²⁶⁸، الجاسوس، والمرابي، والمنجم، الدنيء في حسانين، والجليل في الجسائب الثالث، و«روكيستر»²⁶⁸ هذا الـ «روكيستر» الغريب، المغفل والروحاني، الأنيق والفاجر، الذي لا يتوقف عن السباب، العاشق والمخمور دوماً، وهكذا كان يتباهى على المطران «يُيرنيه»²⁶⁸ بأنه شاعر رديء

266 - Lambert ، ملك إيطاليا من 894-898. النظر: المرجع السابق، نفسه، ص1033.

267 - Ormond ، دوق أورموند، (1610-1688) اسمه الحقيقي جيمس بوتلير الأول، كان مع سياسة

تشارلز الثاني، وهو الذي سحق الثورة الإيرلندية سنة 1640. النظر: المرجع السابق، ص1365.

268 - هذه الشخصيات من الحاشية القريبة من كرومويل أو المحيطة به، يقدّم هيفو صفاتها التي سيستقي منها طبائع شخصيات مسرحيته.

ورجل لطيف، ورذيل وبسيط، يغامر برأسه دون الاهتمام إلا قليلاً بربح الجولة بشرط أن تسليته، جدير بكل شيء، وبعبارة واحدة، جدير بالتحايل والخفة، بالجنون والتحسب، بالخشاسة والكرم، وهذا المتوحش «كار»²⁶⁸ الذي لا يرسم له التاريخ سوى ملمح واحد، لكنه ملمح نموذجي جداً وخصب للغاية، وهؤلاء المتعصبين من كل مذهب ونوع، «هاريسون»²⁶⁸ المتزمت النهاب، و«باربون»²⁶⁸ البائع المتزمت، والقاتل «سيندير كومبا»²⁶⁸ و«أوغسطين غالاند»²⁶⁸ المجرم الباكي الورع، والكولونيل الشجاع «أوفرتون»²⁶⁸ الأديب المفوه قليلاً، و«ليدلوف»²⁶⁹ الشديد الفخذ، الذي سيترك رماده، فيما بعد، وشاهدة قبره في مدينة «لوزان»؛ وأخيراً أنضد «ملتون وآخرين ممن كانوا نبهين»، كما تقول مسرحية هجائية كتبت سنة 1675، عنوانها «كرومويل السياسي»، تذكرنا بما قلته للتو Dantem Quemdam في التاريخ الإيطالي.

لن نذكر كثيراً من الشخصيات الأكثر ثأوية، التي تمتلك كل منها، مع ذلك، حياتها الواقعية، وفرديتها المتميزة، والتي ساهمت في الجاذبية التي كان يمارسها هذا المشهد التاريخي الواسع على خيالي. فمن هذا المشهد كتبت هذه المسرحية. صُغْتُها شعراً، لأنها راقية هكذا. وفوق ذلك، سيلاحظ خلال قراءتها كم كان تفكيري بها قليلاً وأنا أكتب هذه المقامة، والحيادية التي هاجمت بها مذهب الوحدتين مثلاً. مسرحيتي لا تخرج من لندن، تبدأ في الخامس والعشرين من حزيران سنة 1657،

²⁶⁹ Ludlow (1617-1692) رجل سياسي إنكليزي كان في حزب الطهريين، وجمهورياً متحمساً، كما كان عضواً في لجنة محاكمة تشارلز الأول. عارض كرومويل عند انفراده بالسلطة. النظر: المرجع السابق، ص 1121.

الساعة الثالثة صباحاً، وتنتهي في السادس والعشرين من حزيران ساعة الظهيرة. ويرى أنها تدخل في القواعد الكلاسيكية، كما يكتبها الآن أساتذة الشعر التراجيدي. ومع ذلك، ليس لهم عليّ أية مِنة. فأنا لم أؤلف مسرحي هكذا بإذن من أرسطو، بل بإذن من التاريخ، ثم إنني، للغاية ذاتها، أفضل موضوعاً مكثفاً على موضوع مبعثر.

واضح أن هذه المسرحية، بنسبها الحالية، لا يمكن أن توطر ضمن عروضنا المسرحية. فهي طويلة جداً. وربما سنعترف أنها كُتبت، بأجزائها كافة، من أجل المسرح. ولما اقتربت من موضوعها لأدرسه، اعترفت، أو اعتقدت أنني أعترف باستحالة أن تُقبل عنها نسخة طبق الأصل على مسرحنا، في الحال الاستثنائية التي وُضعت فيها، بين «شارييد»²⁷¹ الأكاديمي، و «سيلا»²⁷¹ الإداري، بين لجان الحكم الأدبي، والرقابة السياسية. كان يجب الاختيار: فإما التراجيديا المتملّقة، والمأكرة، والزائفة، والملعوبة. وإما المسرحية الحقيقية بفظاظة، والملعونة. الأولى لا تستاهل التأليف؛ لذلك فضلت الثانية. وعليه، فحينما بنيت من أن تُمثل على المسرح، كرّست نفسي بحرية وانقياد لغرائبية التأليف (الفانتازيا) ولينسؤها حتى آخر ثنية من ثنياتها، وإلى التطويرات التي يشملها موضوعها، التي، فيما لو اكتملت بإبعاد مسرحي عن خشبة المسرح، فستكتسب فرصة جعلها كاملة تقريباً من الوجهة التاريخية. وفوق ذلك، ليست لجان القراءة إلا عقبة من نوع ثانٍ. وإذا ما حصل

271 - خاروبديس وسكولا باليونانية، عملاقان كانتا نحرمان مضيق «ميسينا» فالأولى تبتلع كل يوم كميات هائلة من الماء مع القوارب التي تجرفها العواصف والأعاصير، وكان البحارة الذين يطيرون اتجاههم اتفادياً يقعون على نثرات سكولا ذات الرؤوس الستة، فتقرسهم. ومن ثم التعبير: وقع بين شارييد وسيلا. وقد نجح أوديسيوس في الإبحار بينهما، إلا أن ستة من أتباعه ماتوا. الظن: الأوديسة (بالفرنسية)، ص. ص. 181-182.

وسمحت، لها الرقابة المسرحية، وهي تستوعب إلى أي حد أخذت صورة كرومويل البرئية والدقيقة والواقعية، وصورة عصره بخارج عصرنا، بالوصول إلى خشبة المسرح، ففي هذه الحال فقط، قد يتمكن من استخلاص مسرحية من هذه المسرحية تجازف على خشبة المسرح، وستكون مُستهجنة.

إلى هنا استمر في التمسك بالابتعاد عن المسرح. وسوف يهجر دوماً في وقت باكر تقاعده الغالي الزاهد، من أجل اضطراب هذا العالم الجديد. فيا ربي، لا تجعلني أندم أبداً على تعريض عتمة اسمي وشخصي، البكر للعثرات، ولعواصف مشاهدي المسرح وأعاصيرهم، ولإزعاجات ما وراء الستار البائسة (وما يهّم الإخفاق أمام هذا؟)؛ إذ أدخل في هذا المناخ المتقلب، السديمي، العاصف، حيث يسيطر الجهل، وتزأر الرثبة، وينحدر الجديرون، وتُجاهل نزاهة الموهبة على الأغلب، وحيث يُوضع خَفَرُ العبقرية النبيل، أحياناً، في غير مكانه، وتنجح السطحية في إنزال التفوق الذي يَخْنُقها إلى مستواها، وحيث يُعتبر كثير من الصغار كباراً، وكثير من عديمي الكفاءة، بعبقرية «تالما»²⁷² وكثير من الأقزام بقوة آجيل! ربما ستبدو هذه الدراسة قائمة، وقليلة الإطراء، لكن ألا تُفضي إلى تسجيل الاختلاف الذي يفصل مسرحنا، مكان المؤامرات والشغب، عن إبلال المهيب للمسرح القديم؟

272 - Talma (1763-1826) كاتب مسرحي تراجيدي فرنسي، بدأ تجويزه المسرحية بعرض مسرحية «محمد» لـ «فولتير»، في مسرح «الكوميدي فرانسيز». الذي تركه بسبب خلاف حول عرض مسرحيته «شارل التاسع» ثم عاد إليه ليُمثل أدوار شخصيات كورنيه بعقلمة لا مثيل لها حتى الآن، مستفيداً من نابوليون بوناپرت الذي دعمه بغير حدود. أدخل إلى المسرح إصلاحات جوهرية ولا سيما في اللباس الطبيعي، ومراعاة حقيقته التاريخية. انظر: موسوعة بوتني روبير، ص 1774.

وأبناً كان الأمر، اعتقد أن من واجبي أن أثبت مقتضياً، العدد القليل من الناس الذين يجانبهم مثل هذا المشهد، إلى أن مسرحية مُستخلصة من «كروموبيل» قد لا تستغرق دوماً أقل من مائة عرض من العروض. فمن الصعب أن يُرسمي مسرح رومانتيكي دعائمه بخير هذه الطريقة. وبالتأكيد، لو أريدتُ شيء آخر غير هذه التراجيديات تدرّه فيها شخصيتان مثلاً نموذجيين مجردين لفكرة غيبية خالصة، برسماني على حلقية لا عمق لها، لا يشغلها إلا قليل من رؤوس الأتباع الحميمين، وهما نسختان باهتان عن الأبطال، أسند إليهما ملء فراغات حدث بسيط، أحادي الشكل، وأحادي التوتر، فلو شعرت بالضيق من هذا، فلن تلزم أكثر من سهرة كاملة لتجلية كل الجوانب لإنسان من النخبة، ولتصير الأزمة، تجلية عريضة؛ تجلية الأول بطبعه، وعبقريته المتلاحقة مع طبعه، ومعتقداته المهيمنة عليهما، وعواطفه التي تُزعج معتقداته، وطبعه وعبقريته، وأذواقه التي تؤثر في عواطفه، وعاداته التي تظم أذواقه، وتاجم عواطفه، وهذا المؤثر الغفير من أناس من شتى المستويات، يجعلهم عملاً بـ «بوربون» مولد؛ تجلية الثاني بطله الأخلاقية وفوائده، وأشكاله، وذهنيته، وأنواره، وغيباته، وأحداثه، وشعبه الذي تعجبه جملة هذه الأسباب الأولى، على التوالي، مثل السامع الرخو. يُلاحظ أن لوحة كهذه ستكون ضئيلة. فبالفردية الواحدة. كملك الذي كانت تخفي بها مسرحية المدرسة القديمة، ستكون لدينا عشرون فردية، أربعون، خمسون، وما لا أدري؟ من كل رواق، وكل تناسُب. سيكون في المسرحية جمهور. أليس من اللوم أن نقبس لها ساعتين من الوقت كي نعطي الباقي لعرض الأوبرا - الهزلية، أو لعرض الهزلية؟ أن نُختزل شكسبير من أجل «بويش»؟²⁷³ -

273 Bobache المسمى مادلار مخرج مسارح المعرض، اشتهر في عهد الامبراطورية والإصلاح في

ولقد عجز التفكير بأن تعاد الشخصيات التي يحرّكها الحدث، فيما لو أدير الحدث جيداً، قد يؤلّد تعب المشاهد، ورجوحة المسرحية. فشكسبير، الفائض بالتفاصيل الصغيرة، هو، في الوقت نفسه، وحتى لهذا السبب، جليلٌ بمؤلّفه الضخم المتكامل. إنه السنديانة التي ترمي ظلماً واسعاً بآلاف الأوراق الحادّة والمتقصّفة.

فلنأمل ألا يتأخّر، في فرنسا، تعود الناس على تكريس سهرة كاملة لمسرحية واحدة. ثمة مسرحيات في إنكلترا، وألمانيا، تستمرّ ستّ ساعات، وهنا يذكّرنا اليونانيون، الذين يُتكلّم لنا عنهم كثيراً، على طريقة «سكوديري»، بالكلاسيكية السيدة «داسير»، وبالفصل السابع من كتابها «فن الشعر» خاصة، فلقد كان اليونانيون يذهبون إلى حدّ عرض اثنتي عشرة، أو ست عشرة مسرحية في اليوم. لأنّ الانتباه عند شعب يحب العروض المسرحية، أكثر تيقظاً مما نعتقده. فمسرحية «زواج فيغارو»، وهي عقدة ثلاثية «بومارشيه» العظيمة، كانت تشغل السهرة بأكملها، فمن ملّ منها أو تعب؟ لقد كان بومارشيه جديراً بالمجازفة بالخطوة الأولى نحو نهاية الفن المعاصر هذه، التي يستحيل إظهار هذا العمق فيها خلال ساعتين، ولا هذه الميزة الأكيدة القائمة عن حدث عريض، وسعياً عميقاً. لكنّ... قد يقال - إن هذا العرض المسرحي، المكوّن من مسرحية واحدة، سيكون رتيباً، وقد يبدو طويلاً. يالها من خطيئة! بل على العكس، قد يتخلّص من طوله ورتابته الراهنين وماذا نصنع الآن بالفعل؟ تُقسّم مباحج المشاهد إلى قسمين منفصلين. يُعطى أولاً ساعتين من المتعة الجادّة، ثم ساعة متعة باهتة؛ ومع ساعة الاستراحة التي لاندماها من المتعة، يصبح المجموع أربع ساعات. فماذا يمكن أن تفعل المسرحية الرومانتيكية؟ قد تطحن وتخلط

فرنسا. انظر: المرجع السابق، ص 243.

هذين النوعين من المتعة بطريقة فنية. قد تجعل الحضور، في كل لحظة، ينتقلون من الجسد إلى الهزل، ومن الإثارات الضاحكة إلى المشاعر الممزقة، ومن الجسم إلى الغدب، ومن الممتع إلى القاسي. لأن المسرحية، كما اعتمدنا سابقاً، هي المتناظر - المضحك مع الجليل²⁷⁴، والروح تحت ستار الجسد، والتراجيديا تحت نقاب الكوميديا. ألا ترون أن هذه العروض، وهي لا تقدم سوى مسرحية واحدة، إذا هدأت فيكم انطباعاً بانطباع آخر، وغلبت شيئاً فشيئاً، التراجيدي على الكوميدي، والبهيج على المرعب، وارتبطت حتى بالحاجة إلى إغراءات الأوبرا، تساوي عروضاً أخرى كثيرة؟ إن المسرح الرومانتيكي قد يُعدّ، ثم هو على المسرح الكلاسيكي علاجٌ مقسوم إلى جرعتين، طعاماً لاذعاً، ومتنوعاً ولذيذاً.

ها أنذا أنهى مما كان لديّ لأقوله للقارئ. وأنا أجهل الطريقة التي سيتلقى النقد بها هذه المسرحية، وهذه الأفكار الوحيدة، المجردة من ألوانها، وتفرعاتها، والمجموعة على عجل، وبهاجس سرعة إنهاؤها. لا شك في أنها قد تبدو لـ «تلامذة» «لاهارب». «سفيهة جداً، وغريبة للغاية. لكنها وإن كانت، بالمصادفة، معرّاة ومحتزلة تماماً، تستطيع المساهمة في أن تضع على حادة الصواب هذا الجمهور ذا التربية المتقدمة جداً، وما على الكتابات المتميزة الكثيرة، كتابات النقد أو التطبيق، الكتب أو الصحف، التي نضجت في نظرتها إلى الفن، إلا أن تتبع هذا الدافع دون الانشغال فيما إذا جاءها من إنسان مجهول، ومن صوت بلا سلطة، ومن مؤلف

274 - Mme Dacier (1647-1720) علامة فرنسية ترجمت للكتاب الإغريقي معظم مؤلفاتهم، والإلياذة (1699)، والأوديسة (1708). كانت قائدة للمهركة التالية بين الإقلاء والمحدثين، ووقفت إلى جانب القدماء في كتابها «أسباب فساد الدوق» (1714). وهي زوج أندريه داسير. انظر: المرجع السابق، ص 493.

ضئيل القيمة. إن هذا الدافع جرس من نحاس يدعو الجماهير إلى المعبد الحقيقي، والإله الحقيقي.

ثمّة اليوم النظام الأدبي القديم كالنظام السياسي القديم. والقرن الماضي لا يزال يرمي بثقله كلياً تقريباً على هذا القرن. ويضطهده تحديداً في مجال النقد. إنكم لواجبون، مثلاً، أناساً أحياء يكرّرون لكم هذا التعريف للذوق الذي فات فولتير: «الذوق في الشعر والذوق في تزيين النساء شيء واحد». وهكذا فالذوق هو التألق. إنه كلام فريد يُزيّن بصراحة ساحرة أدب القرن الثامن عشر، المتبرّج، والمرقش، والمعطر بالمساحيق، أدب الترتيب، والزركشة، والزينة الكريهة. هذا الكلام يقدم تلخيصاً جيداً عن عصر لم يستطع معه أصحاب العبقرية الأكثر سموّاً أن يتواصلوا دون أن يصيروا صغاراً، على الأقل في جانب واحد، مع زمن استطاع فيه «مونتسكيو» و«جيب عليه أن يُشيد «معبد غنيد»²⁷⁵، ويُشيد فولتير «معبد الذوق»²⁷⁶، ويُبدع جان جاك روسو «عرّاف القرية»²⁷⁷.

الذوق هو شعرك العبقرية. وهذا ما سيّرسي دعائمه عمّا قريب، نقد آخر، نقد قوي، وحاسم، وعالم، نقد عصر يبدأ بدفع انبجاسات شديدة تحت أغصان المدرسة القديمة، الجافة الشائخة. هذا النقد الشاب، الرزين بقدر طيش النقد القديم، والعلامة بقدر جهل ذاك النقد، خلق سلفاً أصواتاً مسموعة، ومن المدهش أحياناً أن توجد في

275 -- Le temple de Gnide (1725) قصيدة نظرية للفيلسوف مونتسكيو.

276 -- Le temple du gout (1733) كتاب نقدي يتضمن هجوماً على النظام الملكي في فرنسا، سبب

لفولتير إلى جانب الرسائل الفلسفية والرسائل الانكليزية النفي إلى اللورين.

277 -- Le devin du village (1752) تمثيلية شغالية من تأليف روسو.

أوراق الجرائد الخفيفة مقالات رائعة صادرة عنه. إنه، وقد اتحد بكل ما هو متفوق وجسور في الآداب، هو السدي يخلصنا من جالحتين: الكلاسيكية اللاغية، والرومانتيكية الزائفة التي تجرؤ على الظهور أمام قَدَمِي الحقيقة لأنَّ للعبقرية الحديثة فلامها، وتعبرتها العكسية، والمتطفل عليها، وكلاسيكيتهما، التي تتسلق عليها، وتصطبغ بالوانها، وتأخذ كسوتها، وتلتقط فتاتها، ومثل تلميذ الساحر، تستخدم كلمات مخفولة في الذاكرة، وعناصر حدث تجهل سره. وهكذا يرتكب التلميذ حماقات عانى مُعلِّمه العذاب ألف مرة من أجل إصلاحها. أما ما ينبغي تخطيطه قبل كل شيء، فهو الذوق القديم الزائف. يجب نزع صدئه عن الأدب الراهن. إنه يتأكله ويجعل لونه كامداً. ويتحدث إلى جيل يافع، وشديد، وقوي لا يفهمه. لا يزال ذئبل القرن الثامن عشر يُنجر في القرن التاسع عشر؛ لكن قطعاً لسنا نحن، الشباب الذين رأينا نابليون بونابرت، من سيمحمل له ذيله.

إذا نحن نبلغ اللحظة التي نرى فيها أنَّ النقد الجديد سوف يُدرك بصورة عامة، وعمّا قريب أنه يتحتم تقويم الكتاب ليس بحسب القواعد والأجناس. وهذه أشياء خارجة عن الطبيعة والفن، إنما بحسب المبادئ الثابتة لهذا الفن من هذا النقد الذي تأكل «كورنيه» بحدة، وأخرس «جان راسين»، والذي لم يُعد الاعتبار، على نحو مضحك، لـ «جون ميلتون» إلا بالاستناد إلى القانون الملحمي لسأب الـ «أحدب». سنوافق على أن نضع أنفسنا في مكان المؤلف، وأن نرى الموضوع بعينه، لكي نُقدّر مؤلف ما. وسنهمجر - والكلام هنا لـ «م. شاتوبريان» - نقد العيوب اللئيم، إلى نقد الجماليات العظيم والخصب. إنها لحظة أن تمسك الأرواح الخيرة بالخيوط الذي يربط ما ندعوه في العادة، بحسب نزوتنا الخاصة، عيباً، بما ندعوه جمالاً. فالعيوب، على الأقل ما نسميه هكذا، هي غالباً شرط ولادة الميزان الضروري والحتمي.

العباقة يتعرفون النجوم لحظة ولادتها Scit genius , natal comes qui
temperat astrum. وأين نجد شيئاً دون عيوب؟ وأين نجد موهبة لا تحمل ظلامها مع
نورها، ودخانها مع توهجها؟ فقد لا تكون الشائبة إلا النتيجة التي لا يمكن فصلها عن
الجمال. هذا الإدراك المتعثر، الذي يصدمني عن قُرب، يُكمل فعل (النقد الإيجابي)،
ماشعاً التميز لجموع المؤلف. مع أن نحو العيوب يعني نحو الميزات. والأصالة تتكوّن من
ذلك كلّها. والعبقريّة ليست مستوية بالضرورة. إذ لا يوجد جبل عالٍ دون هوةٍ
سحيقة. ولو ملأتم الوادي بالجلجل، فلن يتكوّن لديكم سوى سَهَب، وسبخة، وسهل
«سابلون» بدل جبال الألب، وقُبراتٍ لا نسور.

وينبغي أن يُحسب -حساب أهمية الزمن، والمناخ، والمؤثرات المحليّة فالإنجيل،
وهوميروس يجرحنا أحياناً حتى بجلاهما. فمن يؤدُّ أن يحذف منها كلمة واحدة؟ إن
عجزنا ينفر غالباً من الجسارة المستوحاة من العبقريّة، بسبب انعدام المقدرة على
تجابهة الأشياء. يمثل هذا الإدراك الواسع. ومرة أخرى نقول: ثمة من هذه العيوب
عيوبٌ لا تغتور «راسين» إلا في روائع مؤلفاته؛ فللعقريّات المتميّزة عيوبها
التميّزة. 278 يُعاب على شكسبير إفراطه الغيبي، والفكري، ومشاهدته الزائدة،
والفراحتش، واستخدام صيغ أسطورية بالية في عصره، وإفراطه في الغرابة والقوض،
والذوق الرديء، وتفخيم الأسلوب وخشونته. إن للسنديانة، هذه الشجرة التي كنا
نقارنها قبل قليل مع شكسبير، والتي تتشابه معه في أكثر من جانب، إنّ لها هيئة
غريبة، وأغصاناً عقديّة، وأوراقاً قائمة، وقشرة حادة خشنة؛ إنّما هي السنديانة.

278 - أو : للعظماء أخطاؤهم وهذا قد يعطي المعنى لعبارة هيفو:

Il n'est donné qu'à certain génies d'avoir certains défauts

لهذا السبب هي سنديانة. أما إن أردتُم جذعاً أملس، وأغصاناً مستقيمة، وأوراقاً من الأطلس، فتوجهوا إلى شجرة البتولة الشاحبة، وإلى شجرة البيلسان المخوفة، والصفصاف الباكبي؛ إنما دَعُوا السنديانة الضخمة وشأنها. لا ترجعوا من يظللُكم.

إنني أعرف مثل أيِّ شخص عيوب مؤلفاتي العديدة والفادحة. وإذا حصل ولم أصححها إلا نادراً جداً، فلأنني أنفُسُ من العودة، بعد فوات الأوان، إلى شيء تمَّ إنجازُه. وأنا أجهل فنَّ ترميم الجمال في مكان تشوُّهه، ولم أستطع أبداً أن أستعيد الإتياء بصائد مؤلف خامد. ومن جهة أخرى، أيُّ شيء فعلتُ يساوي هذا التعب؟ إنني لأرُدُّ أن أجرد عقلي من عيوبه بدلاً من إضاعة الوقت في محو نواقص مؤلفاتي. فطريقتي أنني لا أصحح مؤلفاً في مؤلفٍ آخر.

لكن، أيّاً كانت الطريقة التي تُؤبج بها كتابي، فأنا ملتزم بعدم الدفاع عنه. لاجملةً ولاتفصيلاً. إن كانت مسرحيتي رديئة، فما نفع الدفاع عنها؟ وإن كانت جيدة فلماذا الدفاع عنها؟ سوف يُنصفها الزمن، أو سوف يقتصر منها. لأن نجاح اللحظة الراهنة ليس إلا شأن الكُنْبي. إذاً، إذا ثار غضب النقد على نشر هذه المحاولة، فسأدعه يثور. وماذا عساي أن أجيء؟ لست ممن يتكلمون من فم جراحهم، كما يقول الشاعر الكاستيلاني:

Por la boca de su herida

كلمة أخيرة، لقد تمكنا، من خلال هذه المقدمة الطويلة قليلاً عبر كثير من المسائل المتنوعة، من ملاحظة أنني، على العموم، امتنعتُ عن تفصيل رأيي الشخصي في نصوص عديدة، وشواهد، وحُجج. ومع ذلك، ليس سبب هذا أنها خطأ في

نظري .. «فإذا أقام الشاعر الأشياء المستحيلة بحسب قواعد فنه، يرتكب خطيئة لا جدال فيها؛ لكنها تتوقف عن كونها خطيئة عندما يصل بهذه الوسيلة إلى الغاية التي قصدها؛ لأنه وجد ما كان يبحث عنه.» - «ويعتبرون كل ما لا تسمح لهم أنوارهم بفهمه، هُراءً. وعلى نحو خاص، يصفون هذه الأماكن الرائعة التي يخرج فيها الشاعر من العقل ذاته بغية دخول العقل بصورة أفضل، بأنها مثيرة للسخرية. هذا المبدأ الذي يعطي، في الواقع، قاعدة بالأشياء أحياناً أية قاعدة، إنما هو لغز الفن الذي ليس سهلاً إسماعه لأناس بلا أي ذوق... حيث إن نوعاً من شذوذ الذهن يجعل ما يصدم الناس في العادة، غير محسوس». - من يقول ذاك؟ إنه «أرسطو» ومن يقول هذا؟ إنه «بوالو». يُلاحظ من هذه العينة وَخْذَهَا أَنِّي ربما استطعت، كأني إنسان آخر، أن أتدرّع بأسماء أعلام، وأن أتخفى وراء سمعاتهم. لكنني أردت أن أدع هذا الضرب من الحاجة لأولئك الذين يعتقدون أنني لا أقهر، وكوني، ومهيب. أما من جهتي فأنا أفضل البواعث على الحجج؛ إذا إنني دوماً أحببت الأسلحة أكثر من شعارات النبالة²⁷⁹.

تشرين الأول 1827

279 - البواعث les raisons والحجج Les autorités ، يقصد أنه مع التعليل المنطقي العلمي أكثر مما هو مع الجدل الذي قد لا يفضي إلا إلى استنتاجات نظرية صرف.

ففي شكل خاتمة

كان فيكتور هيغو - كما أشرنا - في الخامسة والعشرين من عمره عندما كتب مقدمة كرومويل، فصنّف فيها حصيلة قراءاته المدهشة كي يضع مبادئ نظرية الدراما الرومانتيكية. وقد حاولنا في ترجمتنا هذه أن نلاحق أفكاره المتعرجة حيناً والمنداحة حيناً آخر، وما شعرنا بالخرج من خطورة لغته التي لا تدلّ دوماً على المعنى الدقيق إلا عند العودة إلى تدقيق النص العربي المترجم. فالرجل شاعر يُطلق لغته وراء خياله الجامح ثم يعود بها إلى أدنى مستوى تعبري ليطلقها من جديد في فضاء الشاعرية وهكذا. ولم يكن ليُفرّق بين الإسبانية واللاتينية والفرنسية القديمة وهو يستشهد بأدب هذه اللغات، مما أوقعنا في مشكلات عسيرة ربّما لم ننجح أبداً في حلّها، مع أننا راعينا السياق إلى أبعد الحدود.

واختصاراً لكلّ التخمينات الخاصة بصلاحيّة النص العربي واقتزابه من النص

الأصلي، نقول: كانت ترجمتنا لهذه المقدمة بجازفة قضينا في مداراتها وقتاً أطول من الوقت الموضوع في الحساب. ولسنا ندري إن كانت أهمية النص، نقدياً وأدبياً، ستقل من نواقص جازفتنا، ولكننا سنترك للمستقبل أمنية تطوير فهمنا له، وتعقيق ما أثبتناه من شروح، وحواشٍ. طبعاً لاضير في أن يكون أيُّ سعيٍ علمي متفوقاً باحتمالات الإخفاق وانعدام الجاوى، فالبحث العلمي محاولات مستمرة والنجاح هو النادر فيها. إنما الضير في ألا يخاف الباحث من مجهول بحثه. وهذا ما حصل لنا في البداية حيث زينت لنا الشجاعة كل كلمة في النص بالسهولة وقرب المنال. والآن ذابت الزينة، وانبثق من تحتها الخوف الذي نرجو أن يصير لنا رفيقاً دائماً، ففيه العذاب وضبط الأحكام معاً.

ولقد جهدنا في سبيل تسهيل قراءة نص المقدمة العاج بالاسماء والأعمال الأدبية منذ عصر هوميروس حتى القرن الثامن عشر، ألا نفوت شيئاً على القارئ الذي قد يكون على اطلاع أدبي واسع، وقد لا يكون. ففي الحال الأولى يستذكر ما يعرفه، وفي الحال الثانية يكتشف ما كان يمكن أن يفلل بحافياً عليه. لاشك في أننا تخنينا على وظيفة الهوامش بتحميلها تفاصيل كثيرة ومتشعبة، وبالمقابل، وحرصاً منا على إخراج شرح مترابط منهجياً، قمنا بتوثيق الهوامش توثيقاً شاملاً. وأعترف الترجمة لا تقتضي مثل هذا التوثيق، بل تقتضيه ناحية هامة أخذناها بعين الاعتبار وهي ترك المجال مفتوحاً لمن يريد أن يتوسع في النقاط التي تعرضنا لها، وتمكينه من العودة إلى المصادر التي استعنا بها. لأن ما أثبتناه في الهوامش جزء نريد أن ينوب عن الكل بفكرة عامة، ولا يمثل، في أية حال من الأحوال، جوانب الأشخاص، أو المؤلفات، أو الظواهر المشروحة كافة. حتى إن عملنا يوحى باستمرار أن ثمة خطوة لاحقة يجب أن نخطوها، وذلك بتأليف كتاب مختارات من نصوص الأدب الأوروبي أو العالمي،

ومن نصوص النقد كذلك. وهنا تحتل الترجمة إلى اللغة العربية المكانة الأولى؛ إذ ليس بيننا من يمتلك عدّة لغات أجنبية بمستوى يؤهّله ليترجم عنها جميعاً. وهنا أيضاً نعود لنؤكد ضرورة إرساء دور الجامعة في هذا النشاط الداعم للثقافة والعلم، ولنشاط المؤسسات الأخرى أيضاً.

وفي الختام، نحن نعتقد أن حلولاً عملنا من الأخطاء استحالة أكيدة، لكنّ ثمة حقيقة ثابتة مفادها أن تدارك الخطأ يحوّل إلى ميزة لاتعادلها ميزة. فنخرجو من الله أن يعيننا دوماً على تدارك أخطائنا كيما نقدم لوطننا ما فيه الفائدة والخير.



General Organization Of the Alexandria Library (GOAL).

Bibliotheca Alexandrina

الفهرس

السؤال المحير	5
فيكتور هيغو وعصره	11
مسرحية كرومويل ومقدمتها	43
نص مقدمة كرومويل	59
مسوغات المقدمة	60
عصر المسيحية والدراما	80
المتنافر - المضحك في الأدب القديم	90
تشكبير والدراما	114
الوحدات الثلاث	130
موضوع مسرحية كرومويل	162
في شكل خاتمة	179

صدر حديثاً عن دار الينايبع

- الخطاب الأسماعيلي في التجديد
الفكري الاسلامي المعاصر
- دراسات عربية في نظرية الصحافة
تأليف: علي نوح
- محاضرات في الوعي القومي الديمقراطي
تأليف: د. عددا الله الرشد
- سوسيولوجيا الاتصال الجماهيري
تأليف: د. علي وطفة
- القرامطة
تأليف: اسماعيل المير علي
- المجتمع المدني والعلمنة
تأليف: محمد كامل الخطيب


يصدر قريباً عن دار الينايبع

- أساس التأويل
تأليف: النعمان بن حيون التميمي المغربي
- المجالس المستنصرية
ترجمة: د. عارف تامر
- سورية: صنع دولة وولادة أمة
تأليف: هبة الله بن أبي عمران
- أفلام وقضايا في السينما السورية
موسى الشيرازي
- والدراما التلفزيونية
تقديم وتحقيق: د. عارف تامر
- القرآن والعلم المعاصر
تأليف: سعيد مراد
- تأليف: مريس بوكاي
- ترجمة: د. محمد اسماعيل بصل
- د. محمد خير البقاعي

جدول التصويب

الصفحة	السطر	الخطأ أو النقص	الصواب أو المطلوب
9	15	وحداتها	واحدتها
	19	سيمر	سيمر
15	14	1748	1784
26	5	الفناتيات	الفناتيات
28	1	للإدارة	للإدارة
29	3	فاعبه	فاعبه
	9	تسويغاً	تسويغ
36	9	الإدارة	الإرادة
	11	التغلب	التقلب
	14	الذي عنه	الذي تمخضت عنه
36	الهامش 6	لاردس	لاروس
38	5	وفقدَ الفنون كلها	ونقدَ الفنون كلها
39	5	ويصلصل	ويصل
44	6	توسّعت	توسّعت
	12-11	فصل العامين عن (مبيناً)	وصل العامين معها لأن المقطع واحد.
45	11	الأقتصادية	الاقتصادية
49	5	«فلسفة التاريخ»	«فلسفة التاريخ»
	11	البروسي.	البروسي.
51	5	تُقيَض	تُقيَض
54	2	يَسِم	يَسِم
60	7	لا تهتم	لا تهتم

لَمَشْهَدٌ	لَمَشْهَدٌ	20	61
وقطّعن أعضاء جسده	وقطّعن جَسَدَهُ	الحاشية 8	63
	رقمها 107	الحاشية 4	64
لتكملة السطر من ص 72	على «جبله»...	3	70
جيش الأعداء	جيش العداء	2	72
أخوه «ايتيوكل»	أخوة «ايشيوكل»	الحاشية 15	
إيفانديه	إيفانديه	الحاشية 116	
ويُبحرُ	5. يُبحرُ	1	73
لإرادة الآلهة	لإدارة الآلهة	الحاشية 18	
نفسها 119	نفسه 119	4	75
بُغْتَةُ	بُغْتَه	الحاشية 20	77
لوصل الكلمتين لأن المقطع واحد	للحكمة	11-10	81
أنظر: تاريخ الفلاسفة، أرسطو	انظر: تاريخ أرسطو الفلاسفة	13	91
سَلَفُهُ	سَلَفُهُ	الحاشية 44	93
لم يَحْوَ	لم يُحْوَ	الحاشية 44	
أخوها الإلهان	أخوها الإلهين	الحاشية 46	94
يقتلا سبباً	يقتلا سبباً	الحاشية 48	
ديونيسيوس	ديونيسيوس	الحاشية 54	97
الوسيط	الوسطية	5	98
أورينا	أورتيا	8-6	
		الحاشية	
كلّها	كلهـ	الحاشية 62	100
الذهنية	الذهبية	الحاشية 64	101
فتأثروا بها	فتأثروا بهما	الحاشية 8	105

مع عصر من عصر المجتمع	مع عصر المجتمع	4	116
كورنيه	كورنيه	2 الحاشية	118
مُدْهَشَة	مُدْهَشَة	7	119
كورنيه	كورنيه	2	120
ضمن علاقة	ضمن علاقة مُضمّن	6 الحاشية	122
المفقود - ميلتون	المفقود 207 - ميلتون 207	4-1	123
Tartuffe	Tarthffe	1 الحاشية	125
مُرَادَة	مُرَادَة	5 الحاشية	128
كورنيه	كورنيه	10	135
و كورنيه	و كورنيه	3 الحاشية	
جَيِّدًا	جَيِّدًا	6	140
عندما ينبغي - أَقْبَلُ	ما ينبغي - قلل	15-14	146
تغور	تغور في أرض الفن	3	148
فاضت	حاضت	6	
الآسياد	الآسياد	15	153
(من كُفْس)	كلمتان غير واضحتين	1	154
ثنياته	ثنياته	10	156
إذا إن اللغات	إذا إن اللغات	9	160
جُمُحُر		1	162
بالنباة		18	163
«بوسويه»		1	164
اليونانيون	اليونانيين		171
إذا، إذا	General Organization Of the Alexandria Library (GOAL)	14	176

للطباعة والنشر والتوزيع

دمشق ص.ب: ٦٣٤٨

٣٣٢٤٩١٤ - ٠١٣٨٤٦٨ ☎